BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

U. Pirro: Il soggetto e la trovata - **A. Baldi:** Venti chilometri di censura - **E. Comuzio:** Fellini/Rota: Un matrimonio concertato - **P. Pintus:** San Remo '79 - Recensioni, libri, notizie a cura di A. Bernardini, A. Caserio, G. Cincotti, M. De Benedictis, E. Magrelli, S. Masi - Tutti i film usciti a Roma - Trentadue illustrazioni

BIANCO E NERO 1979

SOMMARIO

Materiale fotografico (salvo diversa indicazione) della fototeca del C.S.C. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C. Le fotografie che illustrano l'articolo « Venti chilometri di censura » appartengono all'Autore.

anno XL - fascicolo 4 - luglio-agosto 1979

IL SOGGETTO E LA TROVATA

Ugo Pirro *

Un soggetto cinematografico si scrive con una penna e una macchina da presa.
La penna è stretta nella mano, la macchina da presa va situata accanto all'occhio, alla stessa altezza, se non addirittura incorporata nella pupilla, non in entrambe, ma in una sola pupilla.
Il campo visivo dell'occhio è piú vasto di quello inquadrabile da un comune obiettivo. Generalmente per inquadrare la realtà ci serviamo di due occhi, l'inquadratura che eseguiamo è circolare. Al contrario, l'obiettivo accetta quadri delimitati drasticamente sia nei lati, sia in alto che in basso. Questa delimitazione del campo, che è propria dell'obiettivo fotografico, deve modellare l'immaginazione del soggettista, consentirgli la collocazione, all'interno del campo disponibile, dei materiali di piú urgente utilizzo.
I movimenti panoramici possibili con la macchina da presa simulano la mobilità dello sguardo, ma non la raggiungono mai. Il panorama diventa una striscia disegnata, un lucido su cui si muovono le figure. Anche nel movimento, di conseguenza, la realtà resta quadrata, priva di quella circolarità che garantiscono gli occhi.
Le conseguenze sono enormi e determinano la differenza fra cinema e letteratura.

* Questo saggio è un capitolo di un volume, di prossima pubblicazione, in cui Ugo Pirro tratta i problemi della « scrittura » del film, dall'idea alla sceneggiatura. Ringraziamo l'Autore per la gentile concessione.

Allo scrittore di soggetti, quindi, la presenza ipotetica della cinepresa incorporata in un occhio serve a selezionare i materiali letterari, cosí che entrino nell'inquadratura e diventino linguaggio cinematografico.
Purtuttavia nel soggetto debbono coesistere materiali letterari e materiali cinematografici, cioè a dire oggetti pensabili e oggetti visibili.
Nel soggetto il materiale letterario è prevalente, e il soggettista è uno scrittore che vede, che scrive quel che ha pensato, soltanto se riesce a vederlo componibile all'interno dell'inquadratura.
Nella sceneggiatura, invece, fase successiva dell'elaborazione grafica del film, prevale l'atto cinematografico.
Nel film, nella copia campione, la letterarietà del soggetto deve liquefarsi, distendersi nella pellicola come un liquido permeabile, deve essere percepibile, ma non visibile a occhio nudo, e perché ciò avvenga, il processo "chimico" deve iniziare al momento della prima scelta del materiale.
Un soggetto si scrive come un racconto: è un racconto in cui lo scrittore non denuncia la sua presenza, si rende invisibile e muto, non azzarda commenti. Il soggettista, in altri termini, non parla mai a se stesso, ma agli altri, lascia parlare i fatti e rende esplicito che si tratta di fatti destinati ad essere trasformati in immagini.
La difficoltà assai comune di ridurre a sceneggiatura cinematografica un'opera letteraria deriva proprio dal fatto che un romanzo non è scritto con la macchina da presa infilata in un occhio. Ma la difficoltà di ridurre cinematograficamente un romanzo e un racconto è maggiore allorché si fa ricorso a opere letterarie nate prima del cinema, ovvero dopo, ma comunque prima che il cinema uscisse dalla sua preistoria, prima che questa settima arte, ultima sopraggiunta, non riuscisse ad invadere tutte le arti con la sua ossessiva presenza, con il cumulo sproporzionato della sua produzione, con i suoi fotogrammi fascinosi e autoritari.
Né si può dire casuale che sia toccato proprio agli scrittori avvertirne l'invadenza, a temerla e a tentarne l'analisi; valga per tutti l'entusiasmo che sollevò fra i formalisti russi, gli intricati rapporti che intercorsero fra le avanguardie artistiche del loro tempo e segnatamente fra letteratura e cinema.
La scoperta della semantica cinematografica da parte di Šklovškij, i suoi saggi sul soggetto, sono innanzi tutto opere letterarie, favoriscono la comprensione del cinema e, in primo luogo, della scrittura grafica per il cinema, assai piú dei saggi sulla sceneggiatura di Pudovkin.

« Per soggetto — scrive Šklovškij in un saggio significativamente intitolato *La poesia e la prosa nel cinema* — io intendo la costruzione di momenti semantici quasi sempre tratti dalla vita quotidiana, montati in maniera che da principio viene accentuata la loro disuguaglianza, per poi essere riequilibrati, o viceversa ». Dove la disuguaglianza non è altro che la trovata, un procedimento letterario che il cinema esaspera e denuda con la sua volgarità spontanea ed ineliminabile, con l'estraniante eloquenza dell'immagine, con il silenzio della parola che sullo schermo diviene "parlato".

Lautréamont proponeva di depositare un ombrello su un tavolo operatorio, al posto di un malato da tagliare, determinando un'uguaglianza paradossale fra un uomo e una cosa che finisse con l'essere associazione di due cose e, dunque, una disuguaglianza scandalosa. Un pazzo che gestisce un manicomio, un teatro in cui attori muti recitano per un pubblico di ciechi, uno scassinatore che apre una cassaforte per non rubare nulla, un ateo che si introduce in un confessionale e confessa credenti ignari, per far uso dei peccati che gli vengono consegnati, sono materiali che si accumulano nella pattumiera della banalità, ma che se vengono lavati nell'acqua corrente, alla fonte della genialità, diventano temi rispettabili, disuguaglianze cariche di energia combinatoria e ogni disuguaglianza produce una situazione che ne contiene altre, secondo un sistema paragonabile alle scatole cinesi, alla matrioska russa.

Hawthorne partiva da situazioni; Borges ha osservato che Hawthorne prima immaginava, forse involontariamente, una situazione e poi cercava i caratteri che le dessero vita (cfr. « Altre inquisizioni »), i personaggi li trovava dopo. Per Borges si tratta di un procedimento letterario possibile che può « produrre e permettere invidiabili racconti perché in essi, a causa della loro brevità, la trama è piú visibile degli attori, ma non mirabili romanzi, nei quali la forma generale (se ve n'è una) è visibile solo alla fine, e dove un solo personaggio male inventato può contaminare di irrealtà ».

La misura del soggetto cinematografico è, appunto, il racconto, ma gli usi dei due generi sono molteplici.

Hawthorne ha lasciato nei suoi quaderni d'appunti un'enorme mole di situazioni, cosí come l'immaginava, nel momento in cui l'immaginava ed è un altro procedimento assai usato dagli scrittori di cinema.

In un appunto del 1838 ha annotato « che si verifichino avvenimenti strani, misteriosi ed atroci, che distruggono la felicità di

una persona, che questa persona li imputa a nemici segreti, per scoprire alla fine che lui è l'unico colpevole e la causa ».
E un altro: « Un uomo ricco lascia nel testamento la sua casa a una coppia povera. Questa si trasferisce nella sua casa, vi trova un losco servitore che il testamento proibisce di scacciare. Quegli li tormenta, si scopre alla fine che è l'uomo che ha lasciato loro la sua casa ».
Una caratteristica molto comune delle situazioni è creare uno schema narrativo circolare. Il rovesciamento si conclude alla fine, raggiungendo la situazione di partenza attraverso una corsa in un circuito chiuso. Il traguardo coincide con il nastro di partenza, ma i protagonisti vi giungono esausti, diversi, irriconoscibili a volte.
La situazione regina ha forma geometrica: è un triangolo. Il teatro, il cinema, la letteratura ne consumano senza risparmio. Un uomo e una donna si amano, interviene un altro uomo o un'altra donna e si ha il triangolo.
Le variazioni possibili non sono infinite, ma di difficile calcolo. Ogni triangolo permette rovesciamenti e disuguaglianze.
Disuguaglianze si hanno ancora se si scontrano, per poi abbracciarsi, ovvero scambiarsi i ruoli, un assassino e un poliziotto, un ladro e il suo contrario, un derubato, se il dott. Jekyll e Mr. Hyde abitano nella stessa persona, se una donna prende il posto di una cagna, come in « Melampus » di Ennio Flaiano.
In « La promessa » di Dürrenmatt, invece, torna il procedimento circolare, sòlo che sulla linea del traguardo previsto il protagonista attende invano il suo antagonista.
« Melampus » è diventato *La cagna* di Marco Ferreri.
Può darsi che « Melampus » sia nato come soggetto, ma sia diventato prima romanzo e infine film. Ma è un altro segno di un reciproco sconfinamento, di un'ormai impossibile, drastica divisione fra letteratura e cinema.
Il protagonista del romanzo « Melampus » e del film *La cagna* lascia la sua casa e si rifugia in un'isola deserta in compagnia di un cane: Melampo.
Vorrebbe vivere come un selvaggio, ripetere l'esperienza di Robinson Crusoe, ma inganna se stesso, la sua è una finzione: ha con sé, infatti, non persone ma oggetti: la barca e i ferri del suo mestiere, un giradischi a manovella, carta, matite. E' un disegnatore di fumetti e dall'isola spedisce regolarmente al suo editore i suoi "cartoons".
Ma ha con sé, quasi come un altro oggetto, la nostalgia della donna. E questo oggetto, che gli è indispensabile, arriva nell'isola, la popola.

Con Liza, questo fallito Robinson Crusoe instaura un rapporto di coppia. Presto Melampo diventa una presenza ingombrante, un essere che sembra impedire alla donna sia di distruggere il suo compagno, sia di cadere in uno stato di soggezione animale verso l'uomo, al solo scopo appunto di porre in atto i suoi propositi cannibaleschi. Liza cosí uccide Melampo, diventa la cagna e ingoierà l'uomo.

Scrive Flaiano: « Si amano, ma soltanto distruggendosi, o degradandosi, potrebbero essere l'uno dell'altro, forse... ».

Una donna, nemica dell'uomo, al posto di un cane amico. Ecco la trovata letteraria e cinematografica che consente la quadratura di un cerchio.

« La promessa » di Dürrenmatt è sicuramente nata come soggetto cinematografico, addirittura su commissione, ma è diventato libro, almeno dieci anni prima di diventare film per la regia di Alberto Negrin.

Un venditore ambulante si uccide in carcere perché accusato di aver ucciso una bambina. Lo scenario è l'apparentemente placida Svizzera, ma lo svizzero Dürrenmatt trova il paese degli orologi a cucú insopportabilmente tragico. Proprio perché si presenta ameno e salubre, ne fa una denigrazione totale.

Il commissario Matthal crede nella conclamata innocenza dei suicida e si impegna a scoprire il vero assassino. Ben presto di fronte ad altri tentativi di omicidi di innocenti intuisce che il colpevole è un automobilista. Non conosce il suo volto, ma sa che è un automobilista. Il suo anonimato è l'emblema di una Svizzera che nasconde con arte il suo vero volto. Matthal, e forse lo stesso Dürrenmatt, quel volto vuole vederlo e da indizi si convince che egli arriverà, tornerà a insidiare una bambina. Individua quale e sa con certezza dove.

Affitta un distributore di benzina e attende il suo arrivo. Quel volto non lo vedrà mai, eppure esiste, eppure non si è sbagliato. L'automobilista assassino ha evitato di farsi riconoscere per un puro caso. Recandosi sul luogo in cui dovrà perpetrare un altro delitto, dove ora Matthal l'attende, ha un incidente automobilistico e muore. La Svizzera non si lascerà mai vedere cosí come realmente è.

Fin qui il romanzo, il lettore sa chi è l'assassino, ma il poliziotto non saprà mai se la sua indagine vale, se il suicida è innocente, gli mancherà la certezza, la prova che serve. E la chiave del giallo è completamente rivoltata, offesa, spezzata nella sua serratura.

Come si conclude *La promessa*, ridotta per lo schermo, al momento non so. Vale comunque la pena di citare Cesare Cases, che in un saggio compreso in « Romanzo tedesco del Novecento » (Einau-

di Editore) afferma che un produttore non avrebbe mai accettato, « pena il fallimento », di fare un film che non si risolvesse in quel cambio di moralità e commercialità garantito dalla scoperta del colpevole.
Invece no. Se il poliziotto vede, scopre il colpevole, la trovata è decapitata, l'ovvietà vince, la commercialità del prodotto non è affatto garantita. Uno schema troppo ripetuto viene sempre respinto, consuma la sua spettacolarità.
Ma si tratta di un altro discorso. La misurazione della commercialità non ha ancora il suo metro depositato a Greenwich. Se lo fosse, il cinema vivrebbe senza sorprese e senza rischi.
Ma nel caso di « La promessa » il colpevole c'è, non viene catturato, ma c'è. Non sfugge al castigo, muore per mancare all'appuntamento con la legge. Subisce, cioè, un altro castigo. Il caso diventa vendicatore e, nello stesso tempo, beffardo, perché nega alla giustizia degli uomini, a uno dei suoi gestori, il premio.
E' letteratura o cinema?
La divisione fra i due "generi" non è rintracciabile nemmeno nella scrittura. La scrittura di Dürenmatt è letteraria e cinematografica: la parola e l'immagine lavorano insieme. Si direbbe che esista una tendenza superiore che va oltre le tecniche specifiche, secondo cui racconto letterario e soggetto cinematografico corrono verso la loro unificazione.
Se scriviamo « Mario si avvicinò a Lucia con il cuore in tumulto », il cuore in tumulto non si vede, ma nemmeno possiamo cancellare il fatto che il cuore di Mario è in subbuglio. La macchina cinematografica non può entrare nel corpo di Mario, ma può investigare sulla superficie corporea, registrare le conseguenze visibili di quel tumulto del cuore, raccoglierne la sintomatologia: è la semiotica cinematografica.
Se scriviamo: « Mario si avvicinò a Lucia. Il suo passo era lento e goffo. Si guardò un attimo le scarpe, sospirò a boccha chiusa, alzò gli occhi verso di lei », abbiamo quanto meno indicati dei gesti che possono suggerirci un qualche turbamento di Mario.
E' stata, insomma, usata la penna e la macchina da presa e la letterarietà si presenta cinematografabile. La penna corre sul foglio, la macchina da presa funziona in sincrono. Gira.

Per scrivere un soggetto è necessario possedere un'idea e una trovata. Tutto il cinema è segnato da questa duplicità oggettuale, ma anche lo scrittore di cinema doppia e si sdoppia. Pensa da letterato, scrive da regista. E il rischio è di restare per sempre un fallito, di vivere con un trauma che marcisce a sua insaputa. Quel primo fotogramma di cui si è detto e che è l'idea cinematogra-

fica, e dunque il primo indizio della presenza di un reato, di una trasgressione, non contiene la trovata, né è necessario che la trovata entri nel secondo fotogramma. Indispensabile è che il soggetto sia disposto ad usarla, ad esporla, ma soprattutto a riconoscerla.

All'inizio, a metà, alla fine o in qualunque momento, ma deve averlo fin dall'inizio, deve fluire insieme all'inchiostro attraverso la penna, affinché il materiale a disposizione possa essere sistemato fin dal primo fotogramma in funzione del suo smascheramento che appunto può accadere quando la quantità degli indizi diviene allarmante e superfluo diventa continuare a nasconderla.

Si sente dire: « Questo soggetto è una bomba »: è un'espressione del lessico cinematografico che dà plasticamente il carattere deflagrante della trovata. Ma proprio come una "bomba" ha bisogno di una miccia o di un "timer". Un soggetto con due "bombe" è un soggetto sbagliato. La "bomba" può essere circondata da una batteria di petardi disseminati con mentalità terroristica nelle singole scene o situazioni che, destinate a scoppiare una dopo l'altra, debbono provocare per simpatia lo scoppio dell'ordigno collocato nel "soggetto".

Il soggettista, in altri termini, è un terrorista che usa come arma del suo proposito eversivo esagerazioni, materiali socialmente intimidatori, offese al buonsenso, spappolamento dei tabú, confessioni pubbliche, denigrazioni, malattie, ecc. Si tratta, infatti di rompere l'ordine dei materiali disponibili cosí come si presentano, facendoli saltare per frantumarli ed aprirli ad altri polverizzando i superflui, allo scopo di tentare non una restaurazione perbenistica, ma un disordine totale da cui partire per estrarre un intreccio capace di produrre la verosimiglianza degli accadimenti, quale che sia la loro irrealtà.

Qualche vocabolario definisce la "trovata" un espediente: è una definizione miserabile, improponibile in questo caso, che, peraltro, riconferma il disinteresse dei linguisti per il vocabolario cinematografico.

Questa disattenzione ormai storica tenta di caricare il cineasta di un compito non suo, lo costringe a percorrere una strada che sprofonda e sparisce dietro i talloni di chi la percorre.

Generalmente, infatti, i teorici del cinema si preoccupano del "dopo", del film che si può proiettare, ma il "prima" sprofonda nel disinteresse, nella negazione.

La cultura cinematografica, in altri termini, sembra soffrire di difficoltà psico-motorie che le impediscono di analizzare il "prima" del film. I disturbi psico-motori sono comuni fra i bambini. Esistono bambini che confondono spazio e tempo, cosí che se

avanzano in uno spazio dato, ritengono che esso si perda, smetta di esistere, cosí come irrecuperabile è il tempo trascorso.
Ma se il corpo non può tornare indietro nel tempo, può invece recuperare lo spazio, voltarsi indietro, invertire il cammino e constatare la sua ineliminabilità. Eppure vi sono bambini che mancano di questa cognizione dello spazio. Essi vivono lo spazio come tempo.
Cosí per chi studia il cinema, il film non ha un suo passato: è nato finito e la sua origine è perduta. La conseguenza è che si affina la critica e non si analizza la fattografia. Anzi la si ignora, la si dichiara di fatto inesistente. Prova ne sia che non provoca né ricerche, né studi, né corsi universitari, né convegni, né seminari.

Torniamo ai bambini afflitti da disturbi psicomotori.
Se uno di quei bambini, andando ad esempio dalla casa alla scuola, perde una scarpa, quella scarpa la sente irrecuperabile, non si volta a raccoglierla e avanza verso la scuola con il piede scalzo, come se avesse lasciato la scarpa nel tempo, anziché sulla strada; ecco una trovata che può fare un "soggetto cinematografico". Al contrario, se un qualunque bambino, andando a scuola, perde una scarpa nella strada, egli può tornare a riprenderla, egli sa e sente che può tornare a riprenderla, e ci va. Ma questo suo atto è privo di letterarietà, si ascrive in quella quotidianeità senza storia e nemmeno produce una qualche energia combinatoria. E' cinematografabile perché tutto lo è, giacché un obiettivo è implacabile, ma non rende pertinente una rappresentazione priva di immaginazione.
Per distinguere l'immaginazione dalla rappresentazione, Ejženstejn ricorre a un esempio dimostrativo, secondo cui un orologio con le lancette ferme sulle 12 e sulle 3 è soltanto una figura geometrica, un triangolo ritagliato in un cerchio in cui sono disseminati dei numeri, ma quando un meccanismo muove le lancette, o si avverte il tic tac che preannuncia, si ha un'immagine del tempo.
Il bambino, perciò, effettuando il recupero della scarpa, resta nello anominato, non ci comunica nulla di lui, se non che ha una scarpa troppo larga e slacciata, potrebbe essere, ad esempio, incapace di leggere e di scrivere, ma l'atto di riprendere la scarpa non lo preannuncia, non allarma l'attenzione e lo spettatore resta disinteressato.
Ma se il bambino che ha perso la scarpa prosegue indifferente e spedito, felice e distratto, si presenta a scuola con un piede scalzo e subito dopo lo vediamo afferrare la penna e mostrarci la sua incapacità di scrivere, la fatica che compie per comporre, mentre i compagni di classe scrivono speditamente ciò che il mae-

stro detta, l'incapacità del bambino ci allarma, anche se non abbiamo nessuna cognizione della dislessia. Nello stesso tempo dalla memoria ci arriva quel segno premonitore, quella scarpa abbandonata nella strada. E le due situazioni si intrecciano inestricabilmente e sono pronte a produrre altre aggregazioni.
La trovata, insomma, non è un espediente, ma un oggetto che calamita i materiali disponibili, se non ce la fa il suo uso è improduttivo, o quanto meno, incapace di provocare l'aggregazione di tutti i materiali necessari a costruire l'arco completo di una storia da film.
Ma andiamo avanti.
Il maestro osserva il bambino che non riesce a scrivere. Evidentemente non è la prima volta che egli constata la difficoltà di apprendimento che il suo scolaro manifesta tanto drammaticamente, eppure egli non è allarmato, non lo aiuta, si comporta come se quella difficoltà fosse espressione di svogliatezza, di un disinteresse familiare, se non addirittura manifestazione di una menomazione irrecuperabile e che comunque non tocca a lui aiutare. Non si sforza, dunque, di incoraggiarlo, di capirlo, di risarcirlo con un gesto di tenerezza. Al contrario, lo considera assente, ne ignora la presenza.
Di fronte al tentativo di negare la sua persona, il bambino è portato a reagire: diventa aggressivo, si fa notare, reagisce perché venga espulso dall'aula ed è il solo modo per dimostrare che egli esiste.
Ma altri materiali premono. Espulso da scuola il ragazzo torna a casa e tace, qualcuno avverte la madre o il padre che il figlio è stato punito, escluso dalle lazioni. Il bambino riceve un'altra punizione che egli sente ingiusta.
E cosí di seguito altri materiali possono essere aggiunti e tutti trovare la loro giusta collocazione, il momento opportuno per entrare nel soggetto.
Ma quale che sia la forma definitiva del soggetto, il rovesciamento introdotto dalla trovata denuderà lo stato della scuola, l'impreparazione e l'ottusità dei genitori, il dramma di un bambino che vuole imparare a leggere e scrivere ed essere come gli altri, perché sa di esserlo.
L'uso di questa trovata, sommariamente esposta, mette anche in evidenza il carattere di trasgressione che è insito nel procedimento di rovesciamento.

Ma ogni soggetto deve rappresentare, esporre una trasgressione. Il quotidiano, la normalità ne esce esaltata, inquadrata in primo piano per essere accusata, processata, sebbene l'assoluzione non possa essere esclusa.

Un caso di trasgressione totale ed esemplare è quello presente nel soggetto di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto.* Un uomo che il potere ha delegato a prevenire i delitti e a perseguire gli assassini, fornendolo dell'autorità indispensabile, uccide la sua amante adibita, durante i cerimoniali intimi, proprio a ridicolizzare il potere. Cosí agendo, quest'uomo del potere trasgredisce la legge morale e la norma del potere, ma, come si vedrà, le due trasgressioni da lui compiute si elidono a vicenda e la legge del potere manifesterà maggior forza della legge morale.
Ma anche nelle sole vesti dell'assassino egli viola un'altra legge non scritta ma ugualmente operante, secondo cui chi uccide ha il dovere di sfuggire alla punizione e di operare, dunque, affinché non sia individuato. Se ciò avviene la legge criminale afferma la sua superiorità. Il nostro uomo di potere, invece, anziché cancellare gli indizi e le impronte per far sparire le prove, le moltiplica volontariamente, ne cura l'evidenza, spoglia ogni indizio di qualsiasi possibilità di interpretazione ambivalente affinché l'autore del delitto possa essere individuato con assoluta certezza.
Questo ultimo rovesciamento del senso comune conferma il ruolo dell'uomo del potere, la legittimità della sua appartenenza che nemmeno una trasgressione può negare, ciò che in compenso diventa esplicito è la natura perversa del potere, l'uso strumentale che può farne chiunque vi appartenga.
La polizia, infatti, chiamata a indagare sul delitto, non riconosce attraverso l'interpretazione degli indizi l'autore del delitto; essendo un uomo del potere è innocente per antonomasia, anzi, questa cecità istituzionale di cui gli investigatori soffrono li spinge a gettare gli indizi a carico di un altro, che, non possedendo la garanzia che il potere dà ai suoi uomini, è perseguibile.
La ricerca di un responsabile fuori dell'area del potere consolida l'invulnerabilità complessiva degli organi del potere, perché importante è che ogni delitto sia attribuito a qualcuno e l'onere delle prove competa a chi del potere non fa parte. Né muta l'atteggiamento degli investigatori allorché il vero assassino, l'uomo del potere, per provare fino in fondo la sua immunità, espone sempre nuove circostanze sospette.
Lo spettatore che segue l'intreccio, essendo a conoscenza di tutti gli atti dell'assassino, inorridisce di fronte a tanta cecità, ne ha paura, teme addirittura di poter presto cadere vittima di un raggiro altrettanto perverso, ma nello stesso tempo viene a conoscenza della natura del potere.
Eppure il rovesciamento che promette la trovata non è ancora totale. L'assassino confessa per lettera finalmente il suo delitto, offre le prove del suo atto criminoso, descrive il movente.

I poliziotti non gli credono, lo considerano uno dei tanti mentitori che circolano nella loro istituzione, affermando cosí che un uomo del potere mente se si dichiara assassino. Affinché egli ritratti la sua confessione e dica la menzogna perché possa essere usata come verità che nessuno può porre in dubbio, lo torturano, allo stesso modo come vengono torturati i presunti assassini reticenti. Alla fine, piegato, l'uomo del potere confessa la sua innocenza, affinché ogni istituto del potere non sia investito da una insopportabile incredibilità.
Alla fine del film la vera natura del potere, cosí come gli autori la vedono, è completamente smascherata. La trovata ha calamitato tutto, nessun materiale risulta superfluo.

In « La lettera rubata » di Poe una lettera di capitale importanza è carpita in un ufficio, tutti la cercano spasmodicamente e invano, eppure la lettera è sotto gli occhi di tutti.
Si tratta di raffinatezza criminale, di un espediente che si basa sul rovesciamento del comportamento ladresco.
I ladri nascondono la refurtiva, infatti, e il derubato, forte di questa consuetudine, ricerca la refurtiva nei luoghi piú astrusi e imprevedibili. Ciò lo rende incapace di vedere davanti a sé, a pochi centimetri ai suoi occhi.
Ci vorrà alla fine la perspicacia dell'agente Dupin per concludere che la lettera rubata non è lontana, ma vicinissima al derubato. E' un rovesciamento classico.
Anche in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* gli indizi vengono esposti perché siano visti e infatti chi deve li vede e li raccoglie, si rifiuta di leggerli correttamente, anzi è incapace di farlo, giacché essi potrebbero accusare qualcuno che è innocente per antonomasia.

Anche la trovata di *La classe operaia va in paradiso* è basata su un rovesciamento, ma secondo un meccanismo diverso, opposto, affidato non a una sequela di indizi inequivocabili, ma ad un accidente minuscolo.
In una grande fabbrica in cui la grandezza delle macchine in azione è uguale al rischio che l'operaio manovratore affronta, un incidente di lavoro può provocare vittime e scioperi, indagini giudiziarie ed altro materiale generico, atto a descrivere le condizioni di lavoro di una fabbrica, a fornire informazioni che si presentano come semplici constatazioni, ma che non scatenano l'immaginario. Perché ciò avvenga deve sempre essere introdotta una "trovata", che per la forza di rovesciamento in suo possesso possa rendere possibile il processo combinatorio e lo scoperchiamento dei significati o delle implicazioni.

In un incidente di fabbrica in cui il numero delle vittime è proporzionale all'immensità della fabbrica e all'anonimato della massa di coloro che vi lavorano, queste vittime non sono altro che un mucchio di manichini senza volto e senza passato e, dunque, costituiscono un materiale amorfo, da adoperare come scenario, come reportage, ma che non cattura un soggetto, giacché sullo schermo non tutti i morti riescono a recitare il ruolo di cadavere.
I morti e i vivi sono ombre se non vengono riempiti della carne e del sangue di una narrazione efficace e i personaggi restano senza carne e sangue.
Ma c'è un'altra regola dello spettacolo cinematografico che impedisce a un gruppo di vittime del lavoro di calamitare i materiali intorno a un progetto di storia. Se l'interesse dello spettatore deve dividersi fra troppe vittime, difficile diventa rivivere, o solo immaginare, le sofferenze di una sola fra le tante.
L'indignazione dello spettatore, se è indignazione che si vuole ottenere, non trova un punto focale: è come se l'immagine si presentasse sfocata ed egli cade nell'indifferenza, non partecipa allo spettacolo cinematografico, diventa un passante costretto a sostare in un luogo qualsiasi. Si sentirà persino defraudato, ingannato, giacché ha visto morire persone che non conosce, nelle quali non intende riconoscersi o verso cui non ha maturato un qualsiasi giudizio. La fabbrica, in conclusione, ne esce assolta, la fatalità trionfa, nessuno può essere colpevolizzato.
Tutto ciò si è tentato di evitarlo, infliggendo all'operaio Massa una piccola ferita a un dito.
Alla grandezza della fabbrica fa, dunque, riscontro un incidente che non dovrebbe avere conseguenza alcuna. E invece ce l'ha: è il rovescio.
Billy Wilder in *Big Carnival* aveva spiegato che venti uomini in pericolo, sepolti in una cava, non fanno spettacolo. Lo spettacolo ha bisogno di un solo uomo in pericolo di vita. E lo prova proprio raccontandoci la storia di un giornalista assetato di scandali e di successo che si lancia nell'impresa di trarre in salvo un uomo sepolto in una cava di pietra.
In questa opera di salvataggio Kirk Douglas vuole essere solo, non vuole aiuti; perché il successo deve essere soltanto suo, la notizia sensazionale deve arrivare soltanto al suo giornale, battendo con tutti i mezzi ogni concorrenza.
Il suo comportamento è abominevole, in quanto viola ogni norma di solidarietà umana, ma è anche esaltante, perché permette a ognuno di giustificare la sua personale corsa al successo.
Ma la sorte di quell'uomo sepolto che lotta per la vita spalma di umanesimo la vicenda, giacché egli è doppiamente vittima, sia

del lavoro che fa per vivere, sia della sete di successo di Kirk Douglas, eppure senza la carica di vitalità di Douglas, quale che sia la direzione in cui egli la indirizza, l'uomo vero non sarebbe stato salvato.

La vittima, dunque, è una: ognuno può riconoscersi in lui, ognuno potrà anche riconoscersi nel giornalista e lo vedrà come un salvatore.

Cosí, nonostante tanto cinismo, il mito americano del successo resta comunque in prima pagina, giacché il successo, per quanto cercato senza scrupoli, ha comunque coinciso con la salvezza di un uomo. Ed è ancora a favore dell'America che intorno a questa scandalosa operazione di salvataggio si celebra la fiera del consumismo. La trovata di Wilder, insomma, non ha prodotto una storia lamentevole, « europea », buona per ogni contesto sociale e per ogni epoca, anodina e innocua, al contrario ha alimentato senza manicheismo l'idea americana del successo.

Il ritratto che dell'America fornisce *Big Carnival* è quello di un paese trionfante, eseguito da un europeo invidioso: un monumento all'America, in conclusione, costruito col fango, anziché col marmo e proprio per questo credibile e affascinante.

In *La classe operaia va in Paradiso* la "trovata" del soggetto è addirittura un dito. Nell'immensa fabbrica, popolata di uomini scontenti, ciò che trasforma Lulú Massa, il fatto che rovescia il personaggio, è appunto una ferita al dito.

Lulú Massa è un operaio dedito al crumiraggio nei giorni di lotta, sempre pronto ad aumentare i ritmi di lavoro che i capetti gli dettano, isolato dagli altri, ne subisce il disprezzo e le beffe, ma allorché si ferisce al dito, tutta la sua morale, il suo corpo, la sua vita familiare entrano in crisi: la ferita al dito gli rovescia la vita.

E il fatto che sia bastato un avvenimento cosí comune e privo di conseguenze lunghe, svela la debolezza delle sue posizioni politiche, la superflua testardaggine con la quale le sosteneva per sentirsi diverso dagli altri, il costo umano del suo isolamento.

Senza quella ferita-trovata Lulú Massa non avrebbe mai scoperto il disprezzo di cui godeva presso i suoi compagni di lavoro, il suo errore quotidiano, i suoi dolori privati, avrebbe continuato ad accontentarsi degli elogi dei capetti di fabbrica e a non vedere, a morire nella massa, a sentirsi un bullone.

E come, al contrario, il soggetto avrebbe grondato lacrime e sangue, retorica e inverosimiglianza, realismo zdanovista e populismo ottocentesco, se il povero Lulú Massa, cui il lavoro alla catena distorce anche la virilità, avesse ritrovato la coscienza di classe e la cono-

scenza di sé in seguito a un incidente di lavoro che gli avesse fatto perdere le gambe o le braccia.
Avrebbe in questo caso ritrovato pure la coscienza di classe, ma avrebbe perso... la testa e con lui il suo autore.
E', dunque, proprio la dimensione di quella ferita che rende il personaggio umano e vero, all'altezza dei tempi in cui la vicenda si colloca. Ma Lulú Massa diventa, per caso, un operaio cosciente e obbediente? Sposa la politica che il sindacato porta avanti?
Sarebbe certo piaciuto ai burocrati della sinistra, ma Lulú sarebbe restato un manichino, un burattino consenziente e muto. Invece diventa carne, il rovescio lo salva proprio perché tradisce l'attesa dei nipotini di Zdanov.
Lulú, infatti, come a recuperare tutto ciò che ha perduto, la falange del dito e il suo passato di operaio, quasi a risarcire i compagni di lavoro della sua lunga diserzione, entra in crisi. Tutta la sua moralità, il suo corpo, la stessa vita familiare vengono investiti dall'urgenza di essere, ma non sa misurarsi, diventa un ribelle, un agitatore, abbraccia l'utopia degli studenti, si unisce a loro, sceglie la lotta dura, vede la fabbrica con altri occhi e la mostra agli spettatori finalmente qual è, ma, nello stesso tempo, esperimenta a sue spese il distacco ancora esistente fra chi il socialismo lo sogna e chi lo deve costruire.
La ferita è piccola, eppure tanto profonda da raggiungere la coscienza, il suo occhio entra in se stesso e finalmente può vedere tutto: la vita dell'operaio nella società, nella famiglia, l'invivibilità dell'esistenza, la fatica che si fa a inseguire un sogno di riscatto.

In *Delitto d'amore* di Luigi Comencini la "trovata" si serve di due rovesciamenti uguali e contrari. Lui, un operaio del nord professionalizzato, di famiglia operaia, s'innamora di un'operaia del Sud da poco immigrata.
Entrambi lavorano nella stessa fabbrica, nel corso della vicenda amorosa ognuno tenta di appropriarsi dei costumi, dei pregiudizi, del moralismo dell'altro, di tutti i rituali antropologici codificati in una realtà diversa. Ed è l'amore proletario.
Mentre lei, per farsi accettare, tenta di mostrarsi diversa, spregiudicata secondo il modello di quei paesi e di quell'ambiente, a sua volta lui vuole accettare i costumi tradizionali e i comportamenti della ragazza che ama.
Assistiamo, dunque, a uno scambio delle rispettive strutture antropologiche e culturali e sappiamo che non è solo la forza dell'amore a spingerli a tanto, ma una latente insoddisfazione che ognuno avverte per il proprio modello culturale. Ma questo progetto di felicità concepita come sposalizio di due culture, come rifiuto di

una separatezza disumana che la fabbrica pretende in nome della produzione e del profitto, diventa luogo di tragedia. La fabbrica viene indicata come il luogo in cui gli uomini, sia pure facendo lo stesso lavoro, subendo uguale sfruttamento, disperdono e ritrovano quotidianamente la loro coscienza di classe.
Ben presto lei è colpita da un male incurabile contratto in fabbrica. Lui è disperato, vuole viverle vicino il tempo che le resta da vivere e giacché l'ha posseduta, vuole che muoia onorata, come ogni ragazza del Sud. Vuole sposarla, ma la sua adattabilità non arriva al punto di fargli rinunciare ai suoi princípi. Per quanto l'ami non può sposarla religiosamente e lei si rende conto che deve accettare questo rifiuto che in punto di morte le pesa e la condanna all'inferno dei padri, ma che ormai è l'unica prova d'amore che può offrirgli, giacché lei non muore d'amore, ma di sfruttamento, all'uomo che ama non può donare che l'anima di cristiana.
Cosí il matrimonio è celebrato dal sindaco accorso al letto della morente, in una stanza affollata di facce meridionali.
Ma quando lei muore fra le braccia del marito, lui vuole vendicarla, perché è stata offesa, disonorata dalla fabbrica e non da lui e può farlo soltanto ricorrendo a un atto di rivolta individuale: armato della pistola che lei portava nella borsa, con un gesto contadino che dichiara l'impotenza della classe in un momento storico che pure si presenta gonfio di tutte le speranze, uccide il padrone della fabbrica, che egli individua come l'uomo del disonore.
Il suo atto si carica, cosí di tutta la cultura contadina meridionale, ne ripete i rituali; la sua pistola non viene puntata contro un uomo che ha offeso la sua donna, che le ha mancato di rispetto o che l'ha desiderata, ma contro colui che, creando la fabbrica, ha imposto le condizioni atte a produrre merce e morte.

Ma gli esempi fin qui citati non saprebbero che farsene delle "trovate" usate, se fossero stati scritti in un contesto storico diverso.
Big Carnival girato oggi offrirebbe un'America falsa, troppo sicura e trionfante per non apparire anacronistica.
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto risulterebbe largamente al di sotto dell'arroganza che oggi il potere esercita.
La classe operaia va in Paradiso suonerebbe come mistificazione dell'attuale livello di scontro; e cosí via.
Perché la pertinenza di un soggetto, la sua capacità magnetica di aggregare materiali si misura davanti a un'ipotetica gigantografia della società, sistemata sullo sfondo in tempo utile affinché

il soggettista scriva e veda tutto. Se la gigantografia è coperta, o ingiallita dal tempo, consumata dagli avvenimenti, anche la trovata concepita in un altro tempo ingiallisce ed il rovesciamento non ha piú la forza di essere eversiva e scoperchiante.

Prendiamo ancora il caso del bambino che perde la scarpa e ha difficoltà di lettura e di scrittura: si tratta di un progetto di soggetto che ha il suo tempo ed il suo tempo è questo momento. Non il dopoguerra, né gli anni '50, né il '68.

L'attenzione ai problemi della scolarizzazione è proprio di questi anni recenti, l'educazione scolastica è uscita dal segreto, di scuola si parla sui giornali, una vasta pubblicistica si dedica a denunciarla, a conoscerla, a preventivarne lo sviluppo e la decadenza e inoltre siamo nell'epoca della scolarizzazione di massa, in condizioni cioè di constatare che fra le tante disfunzioni della scuola c'è la difficoltà dell'inserimento dei disadattati.

Eppure la gente sa che esiste questo problema, ma non ne conosce la portata e l'estensione. Affrontare di conseguenza in un film o in dieci film tutta la problematica che sopporta, significa intervenire non solo in funzione sociale, non solo favorire la conoscenza e l'approccio al problema, ma soprattutto creare personaggi, raccogliere indizi sui delitti impuniti dell'uomo, scoprire gli altarini della società, carpire nuove immagini alla vita che ci assedia.

E' la funzione dello spettacolo.

Ogni epoca, dunque, ha i suoi soggetti ed essi invecchiano perché hanno la stessa longevità della generazione cui appartengono.

Se un soggetto è scritto e realizzato quando è il suo momento, il film che ha suggerito diventa testimone di un'epoca. Solo ciò che resta nei cassetti muore e in ciò un soggetto cinematografico denuncia la sua caducità, la sua dipendenza dal mezzo tecnico. Proviamo ad immaginare che soltanto oggi il soggetto di *Ladri di biciclette* fosse estratto dalla polvere: quei fogli ci apparirebbero lettere senza mittente, un produttore potrebbe chiedere sarcasticamente: « Dov'è la trovata? »; « Non c'è », risponderebbe lui stesso e a ragione.

Perché la "trovata" di *Ladri di biciclette* è l'aria, l'aria di quel tempo.

Il film si svolge all'aria, dopo migliaia di film senza aria, soffocati nel chiuso dei teatri di prosa, nella cartapesta e fra i mobili puzzolenti di deposito.

Ladri di biciclette esce all'aria, rovescia innanzi tutto il modo di fare cinema.

Un uomo che ha la faccia di tutti noi, se cerca una bicicletta che gli è stata rubata e che pure gli è indispensabile per lavorare,

è un personaggio che distrugge mille personaggi del cinema che l'ha preceduto, capovolge agli occhi di tutti il senso della vita.
Che basti il furto di una bicicletta, questo arnese da diporto, per cambiare il giorno e la notte di un umile, fa di quel velocipede l'emblema di una condizione umana, l'oggetto del dopoguerra, e il derubato e suo figlio pedalano nella storia.
E', insomma, una "trovata" che non si vede, che si è come sciolta nel film.
Che cosa esce nello stesso periodo dalla fabbrica di Hollywood? La guerra è stata inquadrata sempre da lontano. I teatri di posa sono monumenti imponenti, alla pari della statua della libertà. Non si rubano biciclette in quei teatri, non avrebbe senso.
Nei film non c'è aria, gli oggetti di uso comune, il fabbisogno di scena sono le pistole, i mitragliatori, le automobili spyder appesantite di piombo e gangster, e i reduci dell'Europa si lamentano, ma l'oscuro protagonista sempre nascosto è il benessere.
I soldi sono soldi, ma nello stesso tempo la richiesta di prestigio è altissima in ogni sfera sociale. Comunque non si recita a soggetto, gli attori non vengono presi dalla strada, sarebbe troppo uno smacco, sarebbe dichiararsi pendenti e miserabili.
Ma l'atmosfera è spesso tenebrosa, oppure allegra, luminosa, ma è una luce che non ha niente di solare, la diffonde senza parsimonia il parco lampade.

Mildred Pierce di Michael Curtiz è del 1945. Segnerà il ritorno di Joan Crawford, ma non è piú una donna fatale: è una madre. E' il primo rovescio: da donna fatale a madre incompresa. La diva dalle grandi labbra indossa il grembiule di cameriera, ma per poco, perché in America si cade e si risorge e i tempi della rivalsa sono stretti.
Joan Crawford ha educato la figlia Ann Blyth dal volto levigato, le labbra sottili, l'espressione spietata, al lusso.
Tutto ciò coincide con la fine di una relazione matrimoniale. Mildred si separa dal marito e per continuare a fornire alla figlia il lusso a cui l'ha educata, deve lavorare, si trova un posto di cameriera.
Non un lavoro d'ufficio, qualcosa che possa rappresentare una continuità sia pure apparente con il prestigio e il denaro che le forniva il marito. No, deve fare la cameriera, la caduta deve essere verticale, la sua posizione deve essere rovesciata, eppure il dramma non è lacrimevole, il melodramma resta, per cosí dire, sotto i divani della casa.
Dirà la Crawford: « Una sola cosa mi preoccupa, che un giorno mia figlia scopra che faccio la cameriera ».

Sembra che tutto avvenga in Europa, ma è questione di un attimo. Ann Blyth scopre l'attività materna e non si commuove, al contrario afferra il grembiule di sua madre e lo regala alla cameriera che ancora può permettersi. Per ringraziarla, in sostanza la figlia non trova di meglio che umiliarla.

Questa figlia non usa la pistola, non le serve, ma Dillinger si aggira come uno spettro nella casa di Mildred.

Ma l'America è grande. Una cameriera sgobba e diventa proprietaria di un ristorante e giacché insiste ne mette su addirittura una catena. Insomma diventa tanto ricca, come non era mai stata. Ann Blyth può avere tutti i vestiti che vuole, li accetta, ma odorano troppo di cucina, di margarina, di hamburger, di cipolla e per lei sua madre porta sempre il grembiule ed è una visione insopportabile per la Blyth.

I figli, insomma, cresciuti durante la guerra vittoriosa, sono diventati snob. Le origini sociali in un paese di pionieri, se sono modeste, non rappresentano piú un vanto, ma una menomazione, una ferita che non si rimargina.

Ma l'energia combinatoria che produce la trovata non si esaurisce qui.

Mildred ha una relazione con Zachary Scott. Era indispensabile, del resto, che la Crawford, abbandonata dal marito, avesse la sua rivincita. E' una diva, ha due labbra carnose che resistono e sono fotogeniche nonostante gli anni: debbono, dunque, essere stampate su una bocca d'uomo.

Cosí le esigenze commerciali sposano il romanzo americano di genere. Scott, infatti, non è povero e non lavora: è ricco e i pregiudizi di Ann Blith sembrano trasferirsi nell'amante della madre e non c'è nulla di dozzinale in questo nodo dell'intreccio. « Tu mi disprezzi perché lavoro per vivere, vero? », gli dice Mildred, ed ha fatto centro.

Ma l'America è di chi lavora per aver successo, gli altri sono dei falsi europei, dei vittoriani in ritardo. Lo spettatore non ha dubbi, sta con Mildred, ma siamo ancora in un'epoca in cui il lavoro si santifica, se porta al successo, se produce prestigio e benessere, non sicurezza, ma abbondanza di beni materiali.

E gli Europei invidiano questo mondo senza biciclette. E Ann Blyth è sconfitta, ma è disperata perché ha confuso la scalata sociale con la ricchezza senza sudore, quella che gli Americani non possono avere perché le loro radici sono fresche e delicate come quelle di una pianta di granturco.

Lo spettatore europeo che esce dal cinema dopo aver visto *Mildred*, se entra in un altro locale per vedere *Ladri di biciclette* interrompe il sogno, soffre, ma è in famiglia, a casa sua.

Ma a New York l'Americano che si siede in poltrona in un cinema semivuoto per assistere alle vicende di un attacchino che viene da lontano, non rivive, non si identifica con la dura sorte di Lamberto Maggiorani: egli è sorpreso, incredulo, come di fronte a un incubo. Sarebbe spinto a gridare « Non è vero », ma tace, perché sa che è vero.
Ed è una regola fondamentale dello spettacolo cinematografico, la sorpresa.
In *Mildred* lo spettatore americano, invece, rivede se stesso, il suo Paese, lo riconosce ed è un'altra regola fondamentale: sbattere sullo schermo ciò che è risaputo, oppure ciò che non si immagina possa esistere, perché è "al di fuori" del magazzino dell'immaginario dello spettatore.
Eppure fra *Mildred* e *Ladri di biciclette* c'è qualcosa di comune: è l'etica del lavoro.
Mildred vuol lavorare; Lamberto Maggiorani deve lavorare, è disposto a rubare pur di non perdere il lavoro, cosí come Mildred non si vergogna di indossare il grembiule di cameriera, anche se le aspettative di ognuno di loro sono diverse.
Ma sarebbe del tutto vano attendere che Hollywood ci invii oggi qualcosa che contenga tutti i materiali di *Mildred*: altra cosa è diventata l'America. E giacché altra cosa è diventata Roma, scenario di *Ladri di biciclette,* ridotta a pezzi l'etica del lavoro al di qua e al di là dell'Atlantico, anche il soggettista è cambiato: è un altro. Non ha tempo di guardare dentro di sé, come il bambino dislessico di cui si è detto: se perde, invece della scarpa, un fotogramma del dopoguerra, non può fermarsi a raccoglierlo, ma sa che quel fotogramma continua ad esistere, è anzi a disposizione di tutti, solo che egli non ne possiede l'esclusività.

VENTI CHILOMETRI DI CENSURA (DAL 1947 AL 1962)

Alfredo Baldi

La censura è l'esercizio di un abuso certo e incorreggigile quale rimedio a un abuso eventuale e correggibile.

Norberto Bobbio

Da molti anni ormai si è aperto nel paese, sia nelle sedi a ciò istituzionalmente delegate, sia nella pubblica opinione in generale, tramite i mezzi di comunicazione di massa, un dibattito sempre piú acceso e serrato sull'anacronismo dell'istituto della censura cinematografica nella forma in cui esso è attualmente strutturato e sulla necessità di sostituirlo con provvedimenti amministrativi piú moderni e adeguati ovvero, come da molti sostenuto, di abolirla del tutto. Tale abolizione, del resto, trova conforto e sostegno anche nel fatto che sono sempre in maggior numero i paesi in cui non esiste piú l'istituto della censura amministrativa: per citarne alcuni, l'Austria, il Belgio, la Germania Federale, la Svizzera, l'Unione Sovietica, i paesi dell'Europa orientale, il Giappone, gli Stati Uniti; in tali paesi, infatti, la censura statale o non è mai esistita ovvero è stata abolita da parecchi anni.
Un ulteriore apporto al dibattito in corso può essere quindi dato da un esame analitico (anche se per necessità di cose incompleto) dei provvedimenti assunti dagli organi della censura cinematografica italiana in un passato abbastanza recente, allo scopo di verificare, a posteriori, sia l'influenza che essi possono aver avuto sulla evoluzione del costume nazionale, sia l'opportunità della loro emanazione.
A tale scopo sono stati visionati e analizzati tutti i "tagli" che è stato possibile reperire, effettuati su film durante il precedente regime di censura amministrativa. Tale regime, iniziatosi nel 1947, è terminato alla fine del mese di aprile del 1962, data dalla quale è entrata in vigore la nuova legge sulla "Revisione dei

film e dei lavori teatrali" (n. 161 del 21-IV-1962) e, di conseguenza, hanno iniziato effettivamente a funzionare le Commissioni di diversa composizione in essa previste. Riteniamo piú stimolante riferirci al precedente piuttosto che all'attuale regime di censura perché un esame di quest'ultimo sarebbe per necessita di cose incompleto e non potrebbe quindi giungere a conclusioni del tutto valide e significative; per di piú, essendo riferito a un passato prossimo, finirebbe inevitabilmente col ripetere in gran parte cose già conosciute e correrebbe inoltre piú facilmente il rischio di non muoversi in un'ottica di imparzialità. Ma soprattutto crediamo che presenti un grande interesse l'esame relativo agli anni 1947-62 poiché in quel periodo gli organi della censura furono oggetto di vivacissime polemiche, venendo accusati da una parte dell'opinione pubblica, degli intellettuali e degli operatori del cinema [1] di reprimere con estrema intransigenza ogni tentativo di realizzare un cinema di contenuto sociale o di denuncia, e di indirizzare invece la produzione cinematografica nella direzione del disimpegno, dell'evasione, della commedia fatua e leggera, del dramma passionale, del facile erotismo. Non è questa la sede per esprimere un giudizio sull'operato delle commissioni di revisione durante quei quindici anni, né di conseguenza ci sentiamo in grado di affermare che fossero motivate le accuse che venivano loro mosse. Sta di fatto però che, a stare ai dati percentuali riportati piú avanti nelle tabelle statistiche, i revisori colpirono duramente anche sul fronte del "buon costume" e della "violenza", tanto è vero che, non appena modificata la legislazione e istituite commissioni composte in maniera piú democratica di quanto non lo fossero le precedenti (e quindi, almeno per certi versi, meno illiberali, perché meno direttamente legate al potere politico) non tardarono ad essere immessi in quantità sempre maggiore sul mercato cinematografico prodotti che fino a quel momento non vi avevano fatto che sporadiche apparizioni.
Intendiamo riferirci al filone dei vari *Mondo di notte* e *Sexy al neon* degli anni 1963 e successivi, con i quali si affacciava sugli schermi (anche se purtroppo in forme deteriori) un tipo di erotismo fino ad allora del tutto sconosciuto; come anche alla apparizione, nel 1964, e alla successiva proliferazione, del filone dei western all'italiana, con caratteristiche di violenza e di sadismo fino a poco prima rintracciabili solo in forma molto meno marcata in ciò che appariva sugli schermi italiani.
Riteniamo quindi che un'analisi retrospettiva del genere di quella

[1] Luigi Chiarini: « Il film nella battaglia delle idee », Milano-Roma, Fratelli Bocca Editori, 1954.
Vedi anche: *Paternalismo e censura*, in « Cinema Nuovo », II, n. 4 (febbraio 1953).

che abbiamo effettuato rivesta un notevole interesse, comprendendo un periodo storico denso di eventi politici che hanno avuto riflessi profondi e tuttora durevoli su tutti gli aspetti del costume e della vita nazionale e, quindi, anche su un campo cosí strettamente legato al costume nazionale come era — allora forse ancor piú di oggi — la cinematografia. Periodo che si apre praticamente con la rottura del patto d'unità nazionale e con la esclusione delle sinistre dal governo, si svolge durante tutto l'arco del centrismo e termina pressoché in coincidenza con l'ingresso nel governo del partito socialista e con la nascita del centro-sinistra.
Purtroppo non è stato invece possibile documentare un fatto di notevole interesse e cioè il quasi immediato seppur progressivo ammorbidirsi della linea censoria verificatosi in concomitanza con l'entrata in vigore delle nuove disposizioni in materia di revisione dei film (effettuata da commissioni di nomina e di composizione diverse dalle precedenti) coincidente appunto con l'ingresso nella area di governo del partito socialista italiano. Ciò non poteva infatti rientrare nell'ambito della presente ricerca, poiché avrebbe necessariamente comportato l'esame dei tagli effettuati da maggio a dicembre del 1962 nonché almeno quelli del 1963 e del 1964.

Prima di iniziare l'analisi dei singoli provvedimenti censori riteniamo però utile, anzi necessario, dare alcune sintetiche indicazioni sulla legislazione italiana nel settore della revisione dei film quale si è venuta evolvendo dal 1913 fino al 1947, anno nel quale fu appunto emanato il provvedimento legislativo che costituisce la base dell'operato, per il periodo oggetto del nostro esame, delle Commissioni di censura. Rimandando, per l'esame dei testi delle leggi e dei regolamenti, a precedenti pubblicazioni di questa rivista [2], dobbiamo anzitutto rilevare come sostanzialmente l'impalcatura dell'istituto censorio, quale decretato dall'Assemblea Costituente con la legge n. 379 dell'1-5-1947, sia rimasta quella — con modifiche peggiorative — del Regio Decreto 24 settembre 1923 n. 3287, cioè quella di una legge sostanzialmente oltre che formalmente fascista. Tale legge a sua volta, nei princìpi ispiratori e nei meccanismi di funzionamento è direttamente derivata dalla legge Facta n. 785 del 25 giugno 1913 e dal relativo regolamento di esecuzione, approvato con regio decreto del 31 maggio 1914, che costituiscono il primo provvedimento legislativo con il quale in Italia si regolamenta la proiezione di pellicole cinematografiche. Si può quindi dire con un certo fondamento che la censura cinematografica in Italia è stata regolata, fino al 1962, con leggi vecchie di mezzo secolo; quello che sembrerebbe impossibile, se si pensa

[2] V. in bibliografia.

Jean Seberg e Jean Paul Belmondo in *A bout de souffle* (1960) di J. L. Godard

anche solo per un momento al continuo e sempre piú rapido evolversi del costume, della morale, della qualità dei rapporti personali e interpersonali, è stato invece realtà: una censura che per 50 anni ha funzionato sulla base degli stessi princìpi e, fondamentalmente, con i medesimi meccanismi. Possiamo brevemente aggiungere che nel periodo 1947-62 i princìpi ispiratori della censura, mutuati, come si è detto, dal Regolamento del 1914, erano quelli di impedire la rappresentazione di spettacoli « offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza », « contrari alla reputazione o al decoro nazionale o all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali », « offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità... », « truci, ripugnanti o di crudeltà,... di delitti o suicidi impressionanti, di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici o medianici; e, in generale, di scene, fatti o soggetti che possano essere scuola o incentivo al delitto ».

La revisione delle pellicole era affidata a commissioni di primo grado e di secondo grado, composte ciascuna di tre membri: un funzionario dell'Ufficio centrale per la cinematografia, un magistra

Massimo Girotti e Mariella Lotti in *Caccia tragica* (1949) di G. De Santis

to e un rappresentante del Ministero dell'Interno, nelle commissioni di primo grado; il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, un magistrato e un rappresentante del Ministero dell'Interno, nelle commissioni di secondo grado. Per quanto riguarda la composizione delle commissioni di censura, quindi, si deve segnalare un regresso della legge del 1947 rispetto sia al Regolamento del 1924, sia a quello del 1931 (in piena era fascista). Infatti mentre con la legge del 1947 le Commissioni vengono totalmente composte di funzionari statali — quindi direttamente controllati o controllabili dal governo — il Regio Decreto n. 1682 del 1924 ammetteva in primo grado, oltre a due funzionari, anche « una madre di famiglia » e in secondo grado, oltre a tre funzionari, anche « una madre di famiglia », « una persona competente in materia artistica e letteraria », « un pubblicista » e « un professore », per cui la maggioranza della commissione risultava composta di membri estranei all'amministrazione dello stato. Perfino la legge del 1931, nonostante le restrizioni apportate alle Commissioni di secondo grado, tuttavia vi ammetteva ancora la « madre di famiglia ». Sia ben chiaro che ciò viene sottolineato non tanto per esaltare la

figura e la funzione di tale "madre", sul cui ruolo occorrerebbe anzi compiere un'analisi che probabilmente porterebbe a formulare ampie riserve, quanto per evidenziare il carattere "incostituzionale" — se ci è consentito il termine — del provvedimento emanato dall'Assemblea Costituente; la legge del 1947, infatti, elimina anche l'ultima lieve concessione liberale: bisogna risalire fino al 1914, al regolamento per l'esecuzione della legge Facta, per trovare che la revisione delle pellicole viene affidata esclusivamente a funzionari dell'amministrazione; bel progresso in trentatré anni!

Il nostro esame ha riguardato i tagli effettuati su 597 lungometraggi, 22 medio o cortometraggi e 63 attualità degli anni 1949-aprile 1962 (degli anni 1949-1951 tuttavia i tagli rinvenuti sono effettivamente pochi), non essendo stato possibile reperire i tagli degli anni 1947 e 1948 che, con tutta probabilità, sono andati distrutti; per quanto riguarda gli anni successivi al 1951, invece, riteniamo che il materiale rintracciato corrisponda, se non a tutti, almeno alla quasi totalità dei film che effettivamente hanno subìto interventi censori, per cui i risultati dell'esame possono ritenersi significativi e attendibili. E' necessario però tener presente che in quegli anni i film potevano subire interventi repressivi di forma diversa da quella oggetto del nostro esame — dei quali non si trova traccia nei tagli fatti eseguire dalle commissioni di censura — ai quali la stampa dell'epoca dava grande risalto, almeno nei casi più clamorosi (*Il cammino della speranza, Luci del varietà, Cronache di poveri amanti, Gli sbandati, Senso, Toto' e Carolina, I soliti ignoti, Il Generale Della Rovere, La dolce vita, Il vigile, L'avventura, Il bell'Antonio*, tanto per citarne i piú noti). Infatti la legge allora in vigore prevedeva che i copioni dei film potessero essere presentati volontariamente dai produttori, per una revisione preventiva, all'Ufficio centrale per la cinematografia, divenuto poi Direzione generale dello spettacolo, il quale dava un primo giudizio, indicando — eventualmente — cosa dovesse essere tolto, aggiunto o modificato. Ciò che non risultava gradito era bene fosse eliminato, pena l'incorrere, successivamente, nei rigori delle commissioni di censura [3].
Altre forme di pressione, spesso denunciate in quel periodo, consistevano nel negare la coproduzione o la nazionalità italiana (con i conseguenti benefici economici), o nel non concedere il credito da parte della Banca Nazionale del Lavoro, o nel negare il visto di esportazione. Queste procedure anomale erano diffuse a tal punto che, a detta di molti autori, la piú importante fase della

[3] Mino Argentieri e Ivano Cipriani: *Quindici anni di "vigilanza" (1946-1960)*, in « Il Ponte », n. 11, novembre 1961, Firenze, La Nuova Italia Editrice.

lavorazione di un film sembra consistesse nel "vaglio del progetto" — prima da parte del produttore, poi del soggettista e degli sceneggiatori — cioè nello stabilire cosa poteva "passare" e cosa no; per giungere poi al vaglio della citata Direzione generale, che spesso imponeva tagli e modifiche.
Altri interventi (cosa del resto non rara neppure oggi) avvenivano a posteriori, una volta concesso il visto di censura e uscito il film in programmazione; su denuncia di associazioni o di privati cittadini, o per iniziativa di magistrati, il film veniva sequestrato dall'autorità giudiziaria, o anche da organi di P.S. (Commissariati e Questure) che imponevano arbitrariamente delle modifiche. Tutto ciò — lo ripetiamo — non appare in alcun modo dalla presente analisi, che si limita esclusivamente all'esame dei brani fatti tagliare dalle competenti commissioni di censura (con una sola eccezione, come si vedrà piú avanti).
E' chiaro tuttavia che in un lavoro di questo genere sono impossibili — se non altro per mancanza di spazio — una descrizione e un'analisi dettagliate e complete dei quasi duemila tagli effettuati sui 682 film; è perciò necessario rimandare tale esame completo ad altra possibile occasione, e qui limitarci a prendere in considerazione solamente un campione il piú possibile rappresentativo.

Per dare un'idea dei criteri che si è ritenuto di usare per la scelta dei film da inserire nel campione diremo che si è cercato anzitutto di includervi film di valore artistico o che, comunque, hanno goduto di vasta popolarità e di successo: buona parte delle pellicole indicate, pertanto, sono note o addirittura famose; altre, invece, scelte in base ad altri parametri, probabilmente lo sono di meno o, anche, potrebbero risultare ormai quasi del tutto dimenticate.
Un secondo criterio adottato per la composizione del campione è stato infatti quello di includervi film che hanno subìto tagli massicci, tali da alternarne gravemente la struttura narrativa e/o, addirittura, il significato stesso; in questa categoria possono trovarsi pertanto anche film non molto conosciuti; cosí come alcuni film che possiamo ritenere oggi del tutto dimenticati sono stati scelti in base agli altri due criteri usati per la composizione del campione, che si riferiscono il primo alla "tipicità" dell'intervento censorio e il secondo al tipo di censura particolarmente odiosa o spinta all'estremo.
Per cercare di chiarire quanto ora detto precisiamo che, allo scopo di dare una sistemazione la piú precisa e razionale possibile alla intera materia, i tipi di interventi censori sono stati da noi distinti in undici categorie, che si rifanno abbastanza fedelmente ai princìpi

Renato Rascel in *Il corazziere* (1960) di C. Mastrocinque

ispiratori della censura, quali elencati nel citato R.D. n. 3287 del 24 settembre 1923; sono state comunque qui introdotte, in alcune categorie, delle suddivisioni ulteriori, allo scopo di dare un'idea piú chiara di certi tipi di intervento.

Tali categorie sono state cosí definite:

A) *Violenza*
B) *Offesa e vilipedio* (a persone, istituzione e stati)
C) *Eros* (pudore, morale, buon costume)
D) *Macabro-impressionante-ripugnante*
E) *Sociale* (droga, prostituzione, miseria)
F) *Eros-violenza* (nei casi in cui risulta impossibile individuare uno dei due fattori come causa determinante dell'intervento)
G) *Istigazione a delinquere-disprezzo della legge*
H) *Offesa alla religione e ai suoi ministri*
I) *Pubblicità* (solo per le attualità)
L) *Turpiloquio*

Catherine Spaak in *I dolci inganni* (1960) di A. Lattuada

M) *Politico* (in senso stretto)

N) Tagli dei quali non è stato possibile, per i piú diversi motivi, individuare la "ratio" (ad esempio tagli rovinati dall'acqua, troppo brevi, non intelligibili, troppo "datati" e cosí via).

Il campione scelto si compone in totale di 50 film, dei quali 46 lungometraggi, 2 medio o cortometraggi e 2 attualità. Per ogni film vengono indicati, quando sono conosciuti, i principali dati di identificazione (titolo italiano e originale, anno di produzione, regia, interpreti principali e nazionalità), e i dati relativi all'intervento censorio subìto (numero dei tagli e metraggio complessivo tagliato, descrizione dei singoli tagli e loro lunghezza). Saranno poi forniti, al termine dell'esame particolareggiato dei film inclusi nel campione, alcuni dati statistici, relativi non al campione, poiché ciò non avrebbe alcun significato, quanto al complesso dei film esaminati, suddivisi per categorie (lungometraggi, cortometraggi e attualità), tali da permettere di trarne alcune considerazioni

sugli orientamenti prevalenti dei censori negli anni oggetto del nostro esame.
Si deve infine precisare che non di tutti i film (sia lungometraggi che, più spesso, cortometraggi) è stata possibile l'esatta identificazione, in quanto molte volte il titolo riportato sulle scatole dove i tagli sono contenuti non corrisponde ad alcun film effettivamente uscito in circolazione, oppure sulla scatola è riportata la sola indicazione "taglio senza titolo" o non è riportata addirittura alcuna indicazione. In questi casi è stato spesso impossibile arrivare ad una identificazione certa, anche se talvolta nei tagli appaiono attori conosciuti; è parso corretto, tuttavia, tenere conto anche di questi tagli nell'elaborazione dei dati statistici generali.

Analisi dei film inclusi nel campione

A bout de souffle (Fino all'ultimo respiro, 1960), di Jean-Luc Godard, con Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo; origine: Francia.
Tagli mt. 20.
1) Jean-Paul Belmondo tasta il sedere di Jean Seberg (mt. 2).
2) J.-P.B. e J.S. si coprono completamente con le lenzuola, sotto le quali cominciano ad agitarsi (mt. 18).

A Sud niente di nuovo (1957), di Giorgio C. Simonelli, con Abbe Lane, Nino Taranto, Carlo Dapporto; origine: Italia.
Tagli mt. 124 (rulli 5 e 6).
1) balletto con ballerini vestiti da sacerdoti e ballerine vestite da chierichette (mt. 75).
2) Abbe Lane, in deshabillée, si alza dal letto voluttuosamente e inizia a vestirsi, cantando un'intera canzone (mt. 49).

Baby Face Nelson (Faccia d'angelo, 1957), di Don Siegel, con Mickey Rooney, Caroline Jones; origine: USA.
Tagli mt. 192.
1) uomo che dice sorridendo: « Quelli che conosco li pago tutti ».
2) un uomo gettato da un'auto in corsa.
3) uomini gettati giú per le scale.
4) preparazione della rapina al furgone con le paghe.
5) Mickey Rooney dice: « Sempre meglio di quello di mio padre! ».
6) orologio che segna le 12 meno 7 minuti.
7) altro orologio che segna le 12 meno 2 minuti.
8) M.R. uccide a colpi di mitra i poliziotti a guardia del furgone.
9) M.R. e altri due uomini scavano una buca nel bosco e vi seppelliscono il cadavere di un loro complice.
10) uomo ferito e sofferente, a terra.
11) il dottore controlla le nuove impronte digitali che ha fatto a M.R.; poi le controlla M.R. stesso su un foglio di carta e scopre che sono identiche a quelle di prima; allora porta fuori il dottore, che si è

Marie Laforêt e Françoise Prevost in *La fille aux yeux d'or* (1961) di J.G. Albicocco

ubriacato, lo carica su una barca e lo uccide con un colpo di remo sulla testa; poi si avvia con la barca, come se volesse gettare il corpo nel lago.

12) un poliziotto chiede pietà, ma M.R. lo uccide a colpi di mitra.
13) uomo stordito col calcio di una pistola.
14) M.R., ferito a morte, si trascina nel cimitero, seguito da Caroline Jones che piange, e le chiede di finirlo con la pistola, mentre si sente arrivare la polizia.

Caccia tragica (1949), di Giuseppe De Santis, con Massimo Girotti, Mariella Lotti, Andrea Checchi, Vivi Gioi; origine: Italia.
Tagli mt. 34.

1) I° rullo: Massimo Girotti e Mariella Lotti si baciano lungamente e appassionatamente, sul camion (mt. 30).
2) un uomo viene gettato dall'ambulanza in corsa (mt. 4).

Candide ou l'optimisme au XXème siècle (Candido o l'ottimismo al XX secolo, 1960), di Norbert Carbonneaux, con Jean-Pierre Cassel, Dahlia Lavi, Pierre Brasseur, Nadia Gray; origine: Francia.
Tagli mt. 80.

1) Pierre Brasseur filosofeggia di amore con Jean-Pierre Cassel e gli racconta come ha fatto a prendere la sifilide, di cui fa un elogio

perché, venendo essa dall'America da cui la portò Colombo, senza di essa non avremmo oggi chewing-gum, coca-cola e cosí via (mt. 32).

2) Dahlia Lavi osserva « il professore di fisica che erudisce la cameriera » e torna a casa desiderosa di erudirsi col giovane Candido (mt. 22).
3) D.L. spiega l'accordo in base al quale presta le sue grazie tre giorni all'uno, tre giorni all'altro e il settimo, previi accordi, a tutti e due (mt. 9).
4) discorso di un sacerdote che esorta i fedeli a tagliare e mangiare un solo gluteo delle prigioniere lí presenti, per poterne avere un altro a disposizione per i giorni successivi (mt. 13).
5) Nadia Gray a J.P.C.: « se le mostrassi il mio didietro non parlerebbe piú come parla » (mt. 1,5).
6) breve scena in un harem (mt. 3).

Il carabiniere a cavallo (1961), di Carlo Lizzani, con Nino Manfredi, Annette Stroyberg, Maurizio Arena; origine: Italia.

1) alcuni bambini deridono Nino Manfredi che sta a cavallo (mt. 5).
2) N.M. a cavallo (è ripresa solo la testa che va su e giú ritmicamente, con effetto comico) (mt. 2).
3) N.M. convocato a rapporto per una spiata che un suo commilitone ha fatto ai superiori (mt. 17).
4) interrogatorio di N.M. e di un suo commilitone, da parte del capitano, a proposito di una ragazza « fidanzata dell'intero squadrone » (mt. 60).
5) alcuni carabinieri guardano avidamente una ragazza che si veste davanti alla finestra aperta (mt. 9).
6) N.M. si lamenta che gli è sparita della roba in camerata: « meno male che siamo in una caserma di carabinieri, figuriamoci se stavamo a Regina Coeli! » (mt. 10).
7) un sacerdote prende in giro N.M. che in dieci anni di fidanzamento non ha mai tradito la sua ragazza e lo consiglia di non sposarsi, ché tanto « ci sono tante ragazze in giro » (mt. 19).
8) al confessionale: una vecchietta rompiscatole si vuole confessare a tutti i costi, mentre il prete cerca di liquidarla (mt. 34).
9) Maurizio Arena dice a N.M. che « da domani c'è un cornuto in piú » (si sposa un amico di N.M.) (mt. 4).
10) N.M. ordina a un assembramento di persone di « circolare »; M.A., con questa scusa, afferra una donna e non vorrebbe lasciarla andare (mt. 10).
11) Peppino De Filippo dice a N.M. che è un cretino perché si è fatto rubare il cavallo (mt. 16).
12) P.D.F. e N.M. cercano il cavallo; P.D.F. parla del « culo » (del cavallo) (mt. 3).
13) P.D.F. e N.M. cercano il cavallo; P.D.F. accenna agli « amici di sini stra » di una non meglio determinata persona (mt. 4).
14) - 16) tre scene di un ragazzo che picchia una ragazza (mt. 8).
17) Annette Stroyberg si lamenta di N.M., che non combina mai niente (mt. 4).

18) N.M. serve la messa (mt. 9).
19) A.S. sdraiata sul letto, in baby-doll (mt. 14).

Cat on a Hot Tin Roof (La gatta sul letto che scotta, 1958), di Richard Brooks, con Liz Taylor, Paul Newman; origine: USA.
Taglio mt. 6.

— Madeleine Sherwood grida a Paul Newman, che sta salendo le scale per andare in camera: « La nostra stanza è accanto alla vostra e le pareti sono molto sottili... sentiamo quando lei t'implora e sentiamo, e sentiamo il tuo rifiuto... ». P.N. l'interrompe: « Cara mia cognata, non tutti in amore sono rumorosi quanto voi due ».

Chirurgia plastica (1961) (documentario non meglio identificato).
Taglio mt. 29.
— ripresa dal vero di parte di un intervento di chirurgia plastica al viso.

Il corazziere (1960), di Camillo Mastrocinque, con Renato Rascel, Tino Buazzelli; origine: Italia.
Tagli mt. 175.

1) rullo 7, I taglio: Rascel pieno di bozzi e col vestito strappato si guarda allo specchio (n.d.r.: è stato malmenato da una folla di antifascisti).

I ragazzi in macchina con le prostitute (*Giovani mariti*, 1958) di M. Bolognini

2) rullo 7, II taglio: Rascel, malmenato, segue un ufficiale in divisa che gli dice di non fare domande e di aspettarlo.
3) rullo 8, I taglio: gambe di ufficiali che giocano a bocce; Rascel li osserva da sotto una cortina di canne; l'ufficiale prima uscito rientra e gli dice di venire con lui e di dimenticare quelli che giocavano a bocce.
4) rullo 9, I taglio: altra scena tra Rascel e l'ufficiale.
5) rullo 9, II taglio: seguito della scena precedente.
6) rullo 9, III taglio: i carabinieri spiano e registrano le conversazioni di Rascel e della moglie (Sylva Koscina).
7) rullo 9, IV taglio: Rascel e S.K. si baciano nel bagno; disdetta dei carabinieri perché lí non c'è microfono e i due, cosí, « sono usciti dal raggio d'osservazione ».
8) rullo 9, V taglio: Rascel entra nella stanza dove sono i carabinieri e annuncia di dimettersi da corazziere, ma il capitano lo minaccia con una pistola e lo costringe a ritornare dalla moglie.
9) rullo 10, I taglio: carabiniere che spia da un buco nella parete e riceve qualcosa nell'occhio.
10) rullo 10, II taglio: due ufficiali tedeschi e il capitano dei carabinieri si scambiano il saluto fascista. Rascel viene vestito da re.
11) rullo 10, IIII taglio: pistola puntata nella schiena di Rascel.
12) rullo 10, IV taglio: Rascel, vestito da re, prega il capitano dei carabinieri di non lasciarlo solo con i tedeschi, ma questi si rifiuta.
13) rullo 11: un ufficiale tedesco si spara alla tempia; Rascel allora si spoglia velocemente della divisa reale e scappa.

I dolci inganni (1960), di Alberto Lattuada, con Catherine Spaak, Christian Marquand, Jean Sorel; origine: Italia.
Tagli mt. 305.
1) rullo I: risveglio di Catherine Spaak, che indossa una corta camicia da notte (mt. 70).
2) rullo 3, I taglio: le compagne di scuola di C.S. fingono di provocarla per scoprire chi di loro abbia scritto ad una di esse una lettera d'amore anonima; l'autrice, piangendo, si alza ed esce di corsa dalla classe (mt. 38).
3) rullo 3, II taglio: C.S., in classe, raccoglie da terra una lettera e se la mette in tasca, senza leggerla (mt. 7).
4) rullo 3. III taglio: C.S. va a cercare la compagna che ha scritto la lettera e cerca di consolarla; la ragazza le spiega le ragioni del suo gesto (non le interessano i rapporti fisici, ma solo quelli spirituali); dopo un po' la ragazza si rassegna e si allontana insieme a C.S. (mt. 104).
5) rullo 4: la madre di una compagna di scuola dice a C.S. che tutte le sue idee sull'amore platonico sono stupidaggini e che il vero amore è soprattutto quello fisico (mt. 30).
6) rullo 6, I taglio: Jean Sorel si lamenta di essersi trovato un'amica che vuole a tutti i costi mantenerlo, cosí da non dargli nemmeno la soddisfazione — ora che fa l'attore, dopo aver sgobbato tanti anni — di potersi pagare un'amante (mt. 28).

7) rullo 6, II taglio: C.S. socchiude una tenda e guarda nella stanza accanto dove J.S. e una ragazza, dopo essersi parzialmente spogliati, si sdraiano su un divano per fare l'amore (mt. 25).
8) rullo 9: la schiena nuda di C.S., seduta sul letto (mt. 3).

The Entertainer (Gli sfasati, 1960), di Tony Richardson, con Laurence Oliver, Brenda De Banzie; origine: Gran Bretagna.
Taglio mt. 12.
— Laurence Olivier e Brenda De Banzie a letto (lei è in sottoveste); lei: « Io non ho mai fatto l'amore come oggi pomeriggio »; lui: « Davvero? ».

Ferragosto in bikini (1961), di Marino Girolami, con Walter Chiari, Raimondo Vianello, Valeria Fabrizi, Bice Valori; origine Italia.
Tagli mt. 44 (film) e mt. 31 (presentazione).
1) presentazione: Walter Chiari, vestito da prete, accanto a Bice Valori, in abbigliamento quasi da religiosa; lei osserva scandalizzata: « ostentazione del nudo. L'immoralità ha trovato la sua vetrina ». Ambedue stanno guardando verso una spiaggia affollata di bagnanti. W.C. le risponde: « eh, sí, mia cara, brutti tempi i nostri; alla finestra della nostra epoca si affaccia lo sfacelo ». Mentre pronuncia queste ultime parole arriva accanto a lui una anziana e brutta signora che lo guarda offesa e gli dice: « Screanzato! ».
2) presentazione: ragazze in bikini che ballano;
3) presentazione: W.C., vestito da prete, parlando con una ragazza in bikini condanna i vari tipi di ballo, e intanto ne accenna alcuni passi.
4) presentazione: due giovani escono furtivamente da una cabina con della refurtiva.
5) film: W.C. e B.V. con aria disgustata osservano un gruppo di ragazze in bikini che ballano.
6) film: arrivano sulla spiaggia due ragazze appariscenti; due giovani si fermano a guardare con fischi di ammirazione; le due entrano in cabina e i giovani cercano invano un buco per poterle spiare; le due poi escono in costume da bagno, ma si rivelano per due giovanotti; i due, delusi, indirizzano loro sonore parolacce.

La fille aux yeux d'or (La ragazza dagli occhi d'oro, 1961), di Jean Gabriel Albicocco, con Marie Laforêt, Françoise Prevost; origine: Francia.
Tagli mt. 41.
1) rullo 9: Marie Laforêt piange in grembo a Françoise Prevost, che la consola baciandole il viso (mt. 16).
2) rullo II: M.L. e F.P. si abbracciano (mt. 25).

The Flesh and the Fiends (Le jene di Edimburgo, 1960), di John Gilling, con Peter Cushing; origine: Gran Bretagna.
Tagli mt. 132.
1) Peter Cushing acquista per i suoi esperimenti un cadavere « fresco di cinque giorni » (mt. 22).
2) una ragazza, seminuda, e un ragazzo si abbracciano (mt. 11).
3) la ragazza deride il ragazzo per le sue scarse capacità amatorie (mt. 7).

4) la ragazza, con atteggiamento provocatorio, si sdraia sul letto (mt. 5).
5) un cadavere viene chiuso nella bara (mt. 2).
6) P.C. acquista un cadavere « fresco come un uovo di giornata » (mt. 13).
7) due uomini uccidono un vecchio soffocandolo (mt. 22).
8) un uomo tenta di uccidere una donna, che urla (mt. 14).
9) un ragazzo viene ucciso da due uomini (mt. 8).
10) i due uomini uccidono un altro uomo (mt. 17).
11) visione di cadavere col viso sfigurato (mt. 4).
12) gambe di impiccato (mt. 3).
13) un uomo viene accecato con una torcia (mt. 4).

La giornata balorda (1960), di Mauro Bolognini, con Jean Sorel, Lea Massari, Jeanne Valérie; origine: Italia.
Tagli mt. 33.
1) dialogo su madri puttane e sull'andare a puttane (mt. 7).
2) sulla terrazza: Jean Sorel toglie la camicetta a Lea Massari e la bacia (mt. 8).
3) L.M. in slip e reggiseno (mt. 1).
4) J.S. spinge L.M., baciandola, in camera da letto (mt. 9).
5) Jeanne Valérie stesa sul prato: J.S. le sbottona la camicetta (mt. 4).
6) intimo colloquio tra J.V. e J.S. (mt. 4).

Gérard Blain e Anna Maria Ferrero in *Il gobbo* (1960) di C. Lizzani

Giovani mariti (1958), di Mauro Bolognini, con Antonio Cifariello, Gérard Blain, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Sylva Koscina, Isabelle Corey; origine: Italia.

1) passeggiata dei ragazzi, che nel bar prendono in giro un vecchio.
2) i ragazzi fanno il bagno nel laghetto e urlano parolacce (« cornuto », « fijo de 'na mignotta ») a uno di loro che dalla riva indirizza loro una pernacchia.
3) Raf Mattioli (Giulio) esce dall'acqua, mentre gli altri chiamano: « Giulio, dove sei? ».
4) dopo il bagno i ragazzi si rivestono.
5) i ragazzi prendono in giro la maitresse, che si infuria.
6) ragazzi che ballano.
7) Franco Interlenghi (Antonio) dà un appuntamento ad Antonella Lualdi (Lucia).
8) i ragazzi escono ridendo dalla casa di tolleranza insieme alla prostitute.
9) un ragazzo al bar tenta un approccio con una ragazza e le tira più parzialmente il vestito dalla spalla.
10) durante la corsa in macchina dei ragazzi con le prostitute Antonio Cifariello (Ettore) viene rimproverato perché lascia sola la moglie e se la spassa con le « mignotte ».

Dorian Gray e Steve Cochran in *Il grido* (1957) di M. Antonioni

11) i ragazzi fanno tirare su la gonna a Guendalina (una prostituta).
12) tre ragazzi a spasso; tra essi Ettore con il figlio piccolo, al quale tutti danno vari scappellotti.
13) prostitute che litigano tra di loro.

Il gobbo (1960), di Carlo Lizzani, con Gérard Blain, Anna Maria Ferrero; origine: Italia
Tagli mt. 120.
1) la targa di una strada « Via XXVIII ottobre » viene sostituita da un'altra « Via Gino Maronetto (Pezze ar culo) ».
2) il gobbo raduna dei giovani e li arma per combattere i fascisti che cominciano a rialzare la testa e ricorda loro che solo con la pistola in mano ci si fa sentire dagli altri.
3) a Bernard Blier che gli chiede se sa dove è il gobbo, un uomo risponde dicendo che non lo sa; ad un'altra domanda di B.B. risponde: « la legge? ma la legge è morta impiccata! ».
4) il gobbo accusa una suora di imboscare i cibi che lui fornisce al convento perché siano dati ai bambini.
5) « Se i soldati alleati vogliono le femmine, se le facciano vení da casa loro » dice il gobbo arringando una folla urlante.
6) il gobbo e la prostituta sdraiati sul prato; lui le sbottona la camicetta e le bacia i seni.
7) il gobbo strappa il vestito ad Anna Maria Ferrero, la spinge sul letto e le si getta sopra, mentre lei si divincola implorandolo: « Che t'ho fatto? Perché mi vuoi rovinare? ».
8) la prostituta invita il gobbo ad andare con lei, « ... che dopo te sentirai mejo! ».

N.B.: i tagli sono elencati nell'ordine in cui si trovano nella scatola, che non corrisponde all'ordine in cui sono stati tagliati dal film.

Il grido (1957), di Michelangelo Antonioni, con Steve Cochran, Alida Valli, Dorian Gray; origine: Italia.
Tagli mt. 12 (stessa scena).
1) Steve Cochran e Dorian Gray, sdraiati per terra, iniziano a baciarsi.
2) S.C. sbottona la camicetta della ragazza, ma vedendo che la bambina da lontano li sta osservando, si rialza.

House of Wax (La maschera di cera, 1953), di Andre De Toth, con Vincent Price, Phyllis Kirk; origine: USA.
Tagli mt. 153.
1) la « maschera di cera » uccide un uomo e gli porta via qualcosa.
2) la « maschera di cera » insegue una ragazza.
3) due infermieri portano nell'obitorio il cadavere di una ragazza; usciti gli infermieri, la « maschera di cera » esce da un nascondiglio, cerca il cadavere della ragazza sollevando le lenzuola che coprono gli altri cadaveri, lo trova, lo lega e lo cala dalla finestra a dei complici che attendono in basso con una carrozza; poi si cala anch'essa.
4) visita al museo delle cere: un impiccato.
5) una ragazza sola, di notte, si aggira nel museo delle cere; un uomo, dietro la ghigliottina, la spia.

« L'ultimo nato » (*L'Italia non è un paese povero*, 1959-60) di J. Ivens, P. e V. Taviani e V. Orsini →

6) una ragazza nuda (ripresa solo dalle spalle in su), incatenata a un tavolo, che urla.
7) un uomo privo di sensi viene messo sotto la ghigliottina.

L'Italia non è un paese povero (1959-60), di Joris Ivens, Paolo e Vittorio Taviani, Valentino Orsini; origine: Italia.
Tagli mt. 118.
1) grotte di Matera: una donna, che parla in dialetto, invita ad entrare, mostra l'interno della sua grotta e illustra le misere condizioni di vita della sua famiglia; tra l'altro, dice di aver avuto 15 figli, di cui 10 sono morti e 5 lí presenti.
2) una fattucchiera fa la fattura per guarire un malato.
3) primo piano di un lattante addormentato, "l'ultimo nato", sdraiato su una specie di amaca, infagottato in stracci, con le mosche che gli camminano sul viso.
4) immagini di bambini tristi e miseri; lo speaker commenta: « ... eppure in questa rovina vive qualcuno ».
5) un asino entra nella stalla che è allo stesso tempo la casa di una anziana coppia di contadini.

Judgement at Nüremberg, (Vincitori e vinti, 1961), di Stanley Kramer, con Spencer Tracy, Marlene Dietrich, Burt Lancaster, Richard Widmark, Judy Garland; origine: USA.
Tagli mt. 53.
1) un uomo e un bambino scheletrici in un lager.
2) cadavere parzialmente incombusto in un forno crematorio.
3) Richard Widmark illustra alcuni impressionanti reperti trovati nei lager tedeschi: dipinti su pelle umana, posacenere fatti con ossa, teste mummificate.
4) enunciazione del numero di persone deportate da ciascun paese europeo, con inserti di foto di montagne di cadaveri.
5) bulldozer che interra enormi mucchi di cadaveri nudi.

Kapò (1960), di Gillo Pontecorvo, con Susan Strasberg, Emmanuelle Riva, Laurent Terzieff, Didi Perego; origine: Italia.
Tagli mt. 23.
1) rullo 2: Susan Strasberg scopre con orrore dei cadaveri allineati per terra (mt. 4).
2) rullo 5: un soldato tedesco spara col mitra a un prigioniero caduto a terra (mt. 1).
3) rullo 6: quattro prigioniere trasportano il corpo inanimato (cadavere?) di una loro compagna (mt. 7).
4) rullo 8, I taglio: cadavere di donna appesa al filo spinato di recinzione (mt. 3).
5) rullo 8, II taglio: un soldato tedesco prende a calci e calpesta Laurent Terzieff (mt. 5).
6) rullo ?: ufficiali tedeschi che alludono ridendo alla perduta verginità di una ragazza che, in disparte, li sta osservando impaurita (mt. 3).

Judgement at Nüremberg (1961) di S. Kramer

La legge / La loi (1959), di Jules Dassin, con Gina Lollobrigida, Pierre Brasseur, Marcello Mastroianni, Yves Montand; origine: Italia-Francia.

Tagli mt. 30 e taglio della Questura di Bolzano, mt. 2.

1) Paolo Stoppa corteggia Gina Lollobrigida; prima le toglie uno stivale, poi allunga la mano per toccarle il sedere.
2) P.S. si china su G.L., sdraiata sul letto.
3) P.S. si rialza da G.L.
4) un uomo (ripreso di spalle) bacia G.L. sui seni.
5) un uomo infila le mani sotto la gonna di Melina Mercouri, sdraiata sul letto, come per toglierle le calze.
6) gliele toglie.
7) le si fa più vicino.

Taglio Questura:

— Yves Montand bacia il seno di G.L., sdraiata per terra.

Les liaisons dangereuses 1960 (Relazioni pericolose, 1959), di Roger Vadim, con Jeanne Moreau, Gérard Philipe, Annette Stroyberg, Jean-Louis Trintignant; origine: Francia.

Tagli mt. 20.

1) rullo 8: carrellata sulle gambe di Annette Stroyberg; poi A.S. sdraia-

ta sul letto nuda che si copre i seni con le mani; Gerard Philipe le toglie una mano dal seno e vi appoggia la testa (mt. 14).

2) rullo 11: a un party; giovani coppie che si baciano sui divani; una ragazza vestita di un lenzuolo che balla in mezzo all'entusiasmo generale (mt. 6).

Liane, das Mädchen aus dem Urwald (Liana, la figlia della foresta, 1956), di Eduard von Borsody, con Marion Michael, Hardy Krüger, Irene Galter; origine: Germania Federale.
Tagli mt. 80.

1) Marion Michael (col seno nudo) si dondola sopra il laghetto, attaccata a una liana.
2) M.M. si tuffa nuda nel laghetto.
3) M.M. fa il bagno nuda nel laghetto.
4) M.M. (col seno nudo) va a vedere Hardy Krüger catturato dai suoi indigeni.
5) M.M. (c.s.) viene pettinata, nella tenda, da Irene Galter.
6) M.M. (c.s.) si tira su dal lettino, nella tenda.
7) M.M. (c.s.) schizza l'acqua dal laghetto verso H.K.
8) M.M. e H.K., nudi, fanno il bagno nel laghetto.
9) uomo che fa la doccia con indosso solo un perizoma.
10) giovani ragazze di colore, col seno nudo, che ballano.
11) giovani ragazze di colore, col seno nudo, che battono il tamburo.
12) M.M., controluce, con camicia da notte corta e traspartente.
13) M.M., in una stanza da bagno, abbigliata c.s.

The Man with the Golden Arm (L'uomo dal braccio d'oro, 1956), di Otto Preminger, con Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak; origine: USA.
Tagli mt. 16.

1) un giovane tenta di uscire dalla cella di sicurezza in cui è rinchiuso urlando: « Voglio la droga! ».
2) un uomo si getta nella tromba delle scale.
3) Frank Sinatra si lega il braccio per farsi un'iniezione.
4) una donna si getta dal balcone.

Nära livet (Alle soglie della vita, 1958), di Ingmar Bergman, con Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Max von Sidow; origine: Svezia.
Tagli mt. 54 (edizione originale).

1) infermiera che prepara per il parto, mentre la partoriente urla per le doglie (mt. 33).
2) scena ripresa dal punto di vista della partoriente, durante il parto, mentre l'infermiera tira fuori il bambino (mt. 8).
3) il dottore si infila i guanti, controlla brevemente la donna (che sta a gambe aperte) e le dice qualcosa (mt. 13).

La notte (1961), di Michelangelo Antonioni, con Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti; origine: Italia.
Ristampe ai fili dei rulli 6 e 13: mt. 71.

1) Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau si baciano, sdraiati su un prato (mt. 20).

Emmanuelle Riva in *Kapò* (1960) di G. Pontecorvo

2) numero della contorsionista di colore nel night (mt. 45).
3) seguito del numero di cui sopra (mt. 6).

La notte brava (1959), di Mauro Bolognini con Jean-Claude Brialy, Elsa Martinelli, Laurent Terzieff, Mylène Demongeot, Rosanna Schiaffino; origine: Italia.
Tagli mt. 30.
1) Jean-Claude Brialy ed Elsa Martinelli stesi sulla spiaggia l'uno accanto all'altra.
2) Laurent Terzieff alza parzialmente il lenzuolo sotto il quale è sdraiata, di schiena, Mylène Demongeot nuda.
3) L.T. e M.D., sdraiati per terra, si baciano appassionatamente.
4) L.T. e Rosanna Schiaffino si baciano ballando.

Le passage du Rhin / Il passaggio del Reno (1960), di André Cayatte, con Charles Aznavour, Georges Rivière, Cordula Trantow; origine: Francia-Italia.
Taglio sulla copia originale mt. 18.
— Georges Rivière e Cordula Trantow sdraiati sull'erba nella foresta; lui le sbottona il vestito e le bacia il seno (rullo 6).

Peccato che sia una canaglia (1955), di Alessandro Blasetti, con Sofia Loren, Marcello Mastroianni, Vittorio De Sica; origine: Italia.
Tagli mt. 30.

1) Mastroianni, al commissariato, discute con un maresciallo piuttosto ignorante (messo in ridicolo).
2) De Sica, al commissariato, chiede al maresciallo di poter essere ricevuto dal Commissario.

La ragazza in vetrina / La fille dans la vetrine (1961), di Luciano Emmer, con Lino Ventura, Marina Vlady, Bernard Fresson, Magali Noël; origine: Italia-Francia.
Tagli mt. 241 (film) e mt. 5 (presentazione).

1) Marina Vlady e Bernard Fresson a letto, svestiti, di notte; ambedue si svegliano e lei, infilatasi una vestaglia, va a cercare qualcosa da mangiare (mt. 30).
2) B.F. chiede a M.V. perché non si spoglia; lei gli chiede 10 fiornini e lui glie li dà; lei va a spogliarsi (fuori campo), dopo di che passa fugacemente davanti alla macchina da presa con le spalle nude in primo piano (mt. 21).
3) L.V. entra in un locale e inizia a bere (mt. 23).
4) L.V. si ubriaca (il locale è frequentato da omosessuali); accortosi della loro presenza ne fa cadere uno a terra, provocando una rissa (mt. 43).
5) due poliziotti trattengono un giovane che urla (mt. 6).
6) B.F. vede M.V. in vetrina e si ferma; Magali Moël, che è con lui, si mette a ridere e gli dice di non farsi fregare, ché anche quella vale 10 fiorini, come tutte le altre (mt. 7).
7) M.V. dice a B.F. che vuole 10 fiorini; B.F. annuisce, lei chiude la tenda della vetrina, lui la paga, vanno nella stanza posteriore dove si sdraiano su di un divano; M.V. non vuole essere baciata, ma B.F. la bacia ugualmente e lei ci sta (mt. 30).
8) L.V. e B.F. osservano una ragazza in vetrina; un uomo entra, parla brevemente con la ragazza che chiude la tenda; L.V. a B.F.: « Hai visto, ha trovato l'amatore! » (mt. 5).
9) L.V. e B.F. in una baracca di minatori; L.V. si arrabbia perché dalla paga sono stati tolti i due giorni in cui non hanno lavorato perché rimasti intrappolati in fondo alla miniera (mt. 28).
10) L.V. e B.F. camminano in mezzo alle baracche dei minatori (mt. 10). (N.B.: il taglio è privo di colonna sonora).
11) B.F. paga M.V. (mt. 8).
12) presentazione: B.F. e M.V. si baciano su un prato (mt. 3).
13) presentazione: B.F. e M.V. si baciano su un letto (mt. 2).

Il Re di Poggioreale (1961), di Duilio Coletti, con Ernest Borgnine, Yvonne Sanson; origine: Italia.
Taglio mt. 16.

— enorme cartello del Comando Militare Alleato all'ingresso di Napoli che avverte « NAPOLI CITTA' DI LADRI » e prosegue informando che bisogna guardarsi dai napoletani.

The Return of the Fly (La vendetta del dr. K, 1959), di Edward L. Bernds, con Vincent Price; origine: USA.
Tagli mt. 36 (film) e mt. 23,5 (presentazione).

Film:
1) l'uomo-insetto strangola un uomo e lo chiude in una bara.
2) il coperchio di una bara si alza e un uomo tenta di uscirne.

Presentazione:
3) un uomo con mani e piedi tramutate in zampe di insetto.
4) cadavere che si alza dalla bara.
5) l'uomo-insetto strangola due uomini e una donna.

Rocco e i suoi fratelli (1960), di Luchino Visconti, con Renato Salvatori, Alain Delon, Annie Girardot, Claudia Cardinale, Katina Paxinou; origine: Italia.

Tagli mt. 25.
1) Renato Salvatori e Annie Girardot, sul letto, si baciano.
2) R.S. violenta A.G. davanti ad Alain Delon.
3) R.S. uccide A.G.
4) Katina Paxinou, le mani sporche di sangue, urla trattenuta dai figli piú piccoli.

The Roman Spring of Mrs. Stone (La primavera romana della signora Stone, 1961), di José Quintero, con Vivien Leigh, Warren Beatty, Lotte Lenya; origine: Gran Bretagna.

Tagli mt. 158.
1) rullo 2: Lotte Lenya fissa un appuntamento tra la contessa e Warren Beatty; poi dice a quest'ultimo che divideranno il guadagno.
2) rullo 3, I taglio: L.L. dice alla contessa e al barone di attendere un momento.
3) rullo 3, II taglio: L.L. dice a W.B. di avere pazienza e aspettare, anche se questa occasione è fallita; lui invece vorrebbe ricominciare a « battere la galleria ».
4) rullo 3, III taglio: L.L. riceve la telefonata di Roberto che la informa di essere libero per qualche giorno, perché la signora Gren è andata in crociera, e di aver bisogno di soldi; L.L. va poi nella stanza accanto, dove l'attendono la contessa e il barone; alla prima dice che ha un appuntamento per lei, al secondo che deve ancora pazientare un po'.
5) Vivien Leigh (la signora Stone) a spasso per Roma di sera con W.B.
6) rullo 6: litigio tra L.L. e W.B.; lui afferma che la signora Stone è diversa dalle altre che gli saltavano subito addosso, ma viene accusato da L.L. di non essere stato con nessuna delle signore da lui nominate.
7) rullo 8, I taglio: W.B., in un night, viene chiamato da L.L. che sta al tavolo con alcune persone, e scambia con esse alcuni convenevoli.
8) rullo 8, II taglio: L.L. domanda a W.B.: « Che cosa ti ha dato? Gemelli? Dollari? ».
9) colloquio telefonico tra L.L. e W.B., al quale essa dice che da questa faccenda può ricavare di più di quanto non abbia fatto finora.
10) rullo 9, II taglio: L.L., al telefono: « Metà e metà? ».
11) V.L. a W.B., con tono arrabbiato e offeso: « Con una scuderia di giovanotti che cedono al miglior offerente? ».

Salvatore Giuliano (1962), di Francesco Rosi, con Salvo Randone, Frank Wolff; origine: Italia.
Tagli mt. 59.

1) rullo 5: i soldati perquisiscono varie casupole, mentre si odono dei bambini che piangono (mt. 3).
2) rullo 6, taglio I: i carabinieri portano in caserma, per il riconoscimento della salma di Giuliano, due donne piangenti, facendosi largo a forza in mezzo a una folla di curiosi, fotografi e giornalisti; la salma di Giuliano è deposta su un tavolo (mt. 19).
3) rullo 6, II taglio: la madre di Giuliano bacia il cadavere del figlio (mt. 17).
4) rullo 14, I taglio: Pisciotta, in carcere, che urla e si contorce (mt. 6).
5) rullo 14, II taglio: lo stesso viene portanto via dentro una coperta (mt. 6).
6) il cadavere di Giuliano coperto di blocchi di ghiaccio (mt. 2,5).
7) i poliziotti trattengono una folla urlante (mt. 2).
8) una bomba esplode accanto a un uomo riverso a terra (mt. 0,5).
9) vestizione del cadavere di Giuliano (mt. 3).

Die Sendung der Lysistrata (La rivolta di Lysistrata, 1961), di Fritz Körtner, con Barbara Rütting, Romy Schneider; origine: Germania Federale.
Tagli mt. 38.

Gina Lollobrigida e Paolo Stoppa in *La legge/La loi* (1959) di J. Dassin

1) rullo 2, I taglio: Romy Schneider dice ad un'altra donna, ridendo: « Ardo dal desiderio di scoprire... cosa può una donna bella... amorosa come lei... avere escogitato... tutta sola nel suo letto » (mt. 7).
2) rullo 2, II taglio: una donna dice che la piú bella di Atene, la piú saggia, ha loro « rotto i cosiddetti » (mt. 4).
3) rullo 3: una donna di Sparta dice che esse non hanno problemi con i loro mariti e che sanno amministrare quello che hanno sotto panni (mt. 7).
4) Lysistrata incita le donne a non concedersi agli uomini (mt. 13).
5) Come sopra: « Alle focose voglie cederò giammai »... « Resterò dura come un sasso » (mt. 7).

Seven Brides for Seven Brothers (Sette spose per sette fratelli, 1954), di Stanley Donen, con Howard Keel, Jane Powell; origine: USA.
Tagli mt. 7 (film) e mt. 1 +20 fotogrammi (presentazione).

1) rullo 10: le ragazze, in camicia da notte, sedute sui letti; Dora: « Chi di loro avrà dormito in questo letto? ». Una ragazza scandalizzata: « Dora, che dici? ». Dora: « Che c'è di male, non lo sapevate forse? Di dormire nei letti dei ragazzi? ». La ragazza di prima: « Ah, io non oso neanche pensarci a certe cose! » (mt. 7).
2) presentazione: due ragazzi, in un fienile, si gettano sopra due ragazze (mt. 1).

Gérard Philipe ed Annette Stroyberg in *Les liaisons dangereuses 1960* (1959) di R. Vadim

3) presentaz.: bacio tra ragazzo e ragazza (20 fotogr.).

Tam tam Mayumbe (1955), di Gian Gaspare Napolitano e Folco Quilici, con Kerima, Pedro Armendariz, Marcello Mastroianni; origine: Italia.
Tagli mt. 44.

1) negri che danzano e poi scuoiano una balena.
2) ragazza di colore che si toglie il vestito e, in sottoveste, si infila nel letto dove un bianco l'attende.

Tirez sur le pianiste (Tirate sul pianista, 1960), di François Truffaut, con Charles Aznavour, Marie Duboist; origine: Francia.
Tagli mt. 96.

1) rullo 2: Charles Aznavour e una prostituta in una stanza; C.A. si infila nel letto, poi anche la prostituta si spoglia, dietro un paravento, chiacchierando, e si infila nel letto (mt. 64).
2) rullo 5: C.A. e Marie Duboist a letto, coperti dalle lenzuola; lei lo accarezza e gli dice dolci frasi d'amore (mt. 32).

Totò, Peppino e... la dolce vita (1961), di Sergio Corbucci, con Totò, Peppino De Filippo; origine: Italia.
Tagli mt. 106.

1) Francesco Mulé cerca di convincere una ragazza sdraiata sul letto (che indossa solo slip e reggiseno), parlando a voce piuttosto alta; Totò, nella stanza accanto, si mette dei tappi nelle orecchie per non sentirli.
2) Totò, in chiesa, si inginocchia accanto a P.D.F. e gli chiede il suo autorevole interessamento per trovare un lavoro.
3) seduta spiritica: Totò chiede a P.D.F.: « Peppino... le supposte tu dove le metti? » Peppino: « Ehm... non so, io... ».
4) seduta spiritica; Totò: « Oddio, se servono... », Peppino: « E va bene, si comprano ».

N.B.: tutte le scene successive si svolgono a un party.

5) rullo 5, I taglio: non intelligibile.
6) rullo 5, II taglio: allusioni a un invertito.
7) rullo 5, III taglio: non intelligibile.
8) rullo 5, IV taglio: un invertito parla a P.D.F. delle operazioni preliminari (lavaggio e ingrassaggio) che occorre fare prima di andare a letto con qualcuno.
9) rullo 5, V taglio: altra breve inquadratura dell'invertito, attorno a cui stanno P.D.F. e vari ragazzi.
10) una signora, seduta su un divano, accarezza un cane; accanto a lei vi è un uomo con una benda nera su un occhio e, dall'altra parte, una ragazza bionda.
11) Totò a Peppino, dopo essersi scambiati varie altre battute sull'Odissea: « Qui, guardati intorno, sono tutti Proci ». Peppino: « Me ne sono accorto ». Totò: « Oggi essere Procio è un titolo d'onore. Io per esempio, se fossi in te, dato che hai anche il fisico, modestamente, fatti Procio! ». Peppino: « Tu sei scemo! ». Totò: « Fatti Procio! ». Peppino: « Ma vattene! ».

Marion Michael in *Liane, das Mädchen aus dem Urwald* (1956) di E. von Borsody

Touchez pas au grisbi (Grisbi, 1954), di Jacques Becker, con Jean Gabin, Jeanne Moreau; origine: Francia-Italia.
Tagli mt. 60.

N.B.: causa le pessime condizioni della pellicola, mangiata dall'acqua, non ne è stata possibile la visione; si riportano perciò le indicazioni dattiloscritte allegate a ogni rullino di taglio.

1) scena del quadro di nudo sopra il letto di Riton morto.
2) dettaglio di Josy che prende la cocaina in macchina fiutandola dal dorso della mano.
3) particolare di Max che posa le mani sul seno di Nanà, con relativa battuta.
4) scena delle sevizie di Fifí nello scantinato.
5) primo piano delle ballerine coi seni quasi scoperti.
6) scena del bacio tra Huguette e Max.
7) dettagli che rivelano la furia e la volontà omicida di Max e riduzione delle scene di violenza.
8) scena in cui Max sorprende Josy e Angelo abbracciati.

Umberto D (1952), di Vittorio De Sica, con Carlo Battisti, Maria Pia Casilio; origine: Italia.
Tagli e correzioni dialoghi mt. 34.

1) rullo I: Carlo Battisti e un altro pensionato discorrono camminando: « Mi ha anche aumentato l'affitto, quella... », e l'altro: « Ah, ah, ma siamo tra uomini, dica pure, dica pure, ... puttana, puttana » (mt. 4).
2) parte 3: Carlo Battisti si meraviglia che M.P. Casilio non sappia chi sia il padre di suo figlio (mt. 9).
3) parte 3: Carlo Battisti in ospedale; M.P. Casilio è andata a trovarlo; lui le chiede se il padre del bambino che aspetta è « quello lí » (indicando una persona vicina, ma fuori campo) e lei risponde che non potrebbe giurarlo, ma pensa proprio di sí; lui allora le dice che quando uscirà dall'ospedale parlerà a tutti e due penserà lui a sistemare la cosa (mt. 16).
4) parte 3: due uomini discutono, in ospedale, accanto a un malato in stato di incoscienza. « Dunque, m'aveva chiesto 4000 lire, io col cavolo che glie le ho date ». L'altro ridacchia e dice « Hai fatto bene! », mentre il primo dà delle pacche sulla testa del malato (mt. 5).

Urlatori alla sbarra (1960), di Lucio Fulci, con Joe Sentieri, Elke Sommer, Mina; origine: Italia.
Tagli metri 26,5.

1) titolo di giornale: « Il Parlamento prende severi provvedimenti contro la gioventù bruciata ».
2) scena con ragazze poco vestite che ballano su una specie di palco.
3) onorevole democristiano (si vede il giornale « Il popolo » sul suo tavolo) che, insieme al segretario, osserva avidamente pubblicazioni sconce (di cui non si vede nulla); poi, seccato per la presenza del segretario, fa finta di scandalizzarsi gridando: « sorvegliare, sorvegliare, fare argine e diga! ».

I vinti (1953), di Michelangelo Antonioni; origine: Italia.
Taglio mt. 10.
— il ragazzo e la prostituta sul prato (episodio inglese).

Zazie dans le métro / Zazie nel metrò (1960), di Louis Malle, con Catherine Demongeot, Philippe Noiret; origine: Francia.
Tagli mt. 62.

7) Zazie chiede a Philippe Noiret cosa sia un omosessuale (mt. 10).
2) Zazie grida una parolaccia (mt. 2).
9) Zazie chiede alla madre chi sia un omosessuale (mt. 5).
4) Zazie, a tavola, parla di « bambine da sfottere » (mt. 31).
5) Zazie chiede a P.N., mentre scendono dalla Torre Eiffel, cosa è un omosessuale (mt. 13).
6) Zazie e P.N. discutono passeggiando sulla riva della Senna e lei gli chiede ancora degli omosessuali (mt. 18).

08/15 II. Teil (La strana guerra del sottufficiale Asch, 1955), di Paul May, con O.E. Hasse, H. Christian; origine: Germania Federale.
Taglio mt. 3,5.
— il sottufficiale Asch afferma che ormai le donne non lo interessano più.

TABELLA 1. — Suddivisione dei tagli per categorie

Categoria	Tagli effettuati sui 597 lungometraggi	%	Tagli effettuati su 22 medio e cortometraggi	%	Attualità	%
A) Violenza	271	15,6	—	—	—	—
B) Offesa e vilipendio (a persone, istituzioni e stati)	49	2,8	—	—	34	48,7
C) Eros (pudore, morale, buon costume)	1.083	62,4	16	45,7	18	25,7
D) Macabro - Impressionante - Ripugnante	131	7,5	8	22,9	3	4,3
E) Sociale (droga, prostituzione, miseria)	11	0,6	9	25,7	1	1,4
F) Eros - Violenza	25	1,4	—	—	—	—
G) Istigazione a delinquere - Disprezzo della legge	13	0,7	—	—	1	1,4
H) Offesa alla religione e ai suoi ministri	43	2,5	2	5,7	1	1,4
I) Pubblicità (solo per le attualità)	—	—	—	—	11	15,7
L) Turpiloquio	34	2,0	—	—	—	—
M) Politico	27	1,6	—	—	—	—
N) Non individuabile la "ratio"	50	2,9	—	—	1	1,4
Totali	1.737	100,0	35	100,0	70	100,0

TABELLA 2. — Dati relativi ai metraggi

	metri tagliati tagliati	metri tagliati per film	numero tagli per film	lunghezza media del singolo taglio
Medio e cortometraggi	424	19,3	1,6	12,1
Attualità	811	12,9	1,1	11,6
Lungometraggi	19.007	31,8	2,9	10,9
Totale	20.242			

Settimana Incom n. 1637
Taglio mt. 7.
— commento ad alcune immagini di Margaret di Inghilterra: « Mai infranto l'amore del secolo, Margaret e Townsend si amano sempre... purtroppo la regina non vuole, Filippo nemmeno, come faremo a fare l'amor? ».

Europeo n. 1167
Tagli mt. 22.
— ironia sui buoni borghesi che (titolo di giornale) « Giocano furiosamente a canasta per aiutare i bimbi delle borgate » e sulle generose signore (bruttissime) che per i piccini diventano altrettante « befane ». « ... ma purtroppo le "befane" non riescono a vincere una lira, le partite finiscono sempre pari, cosí che ai poveri bimbi non arriva un soldo ».

Spunti per un commento alle tabelle

I dati ricavabili dalle tabelle statistiche sono, nel loro linguaggio sintetico, estremamente chiari e si commentano da soli. Vale tuttavia la pena di soffermarsi su qualche punto, particolarmente interessante e significativo.
Salta subito agli occhi come la grande maggioranza (quasi i due terzi) dei tagli operati in questo periodo su lungometraggi si riferisca alla categoria C), che sotto la generica denominazione di "eros" comprende tutto ciò che si riferisce a pudore, morale e buon costume.
Tale dato non ha evidentemente bisogno di alcun commento, essendo di per sé sufficientemente chiaro ed esplicito. Potrebbe invece destare una certa sorpresa il basso numero (solo l'1,6%) di tagli di carattere politico, che oltretutto si riferiscono pressoché esclusivamente a discorsi o battute contro l'Unione Sovietica e i comunisti, o a brani di repertorio del periodo fascista in cui appaiono anche Hitler e Mussolini. Bisogna però considerare che in questa categoria sono stati inclusi solo i tagli "politici" in senso stretto, ma che tali, in senso lato, sono anche sicuramente i tagli relativi a "offesa e vilipendio a istituzioni e stati" (categoria B), "istigazione a delinquere e disprezzo della legge" (categoria G) e "offesa alla religione e ai suoi ministri" (categoria H), che costituiscono, nel loro complesso, un altro 6% del totale. Occorre poi non dimenticare quanto accennato sopra a proposito di forme di censure preventive non istituzionali che evidentemente colpivano soprattutto le espressioni di carattere politico.
Per quanto riguarda i medio e cortometraggi balzano agli occhi, oltre alla consueta alta percentuale di tagli ascrivibili all' "eros",

Salvatore Giuliano (1962) di F. Rosi

anche delle percentuali molto elevate di scene "impressionanti" e soprattutto di quelle a carattere "sociale". Dati che testimoniano entrambi, poiché i tagli "impressionanti" si riferiscono pressoché totalmente a dettagli di operazioni chirurgiche spesso d'avanguardia, una certa attenzione di questo tipo di film per i problemi di attualità e nei confronti delle categorie piú diseredate.
Un altro dato di qualche interesse lo forniscono le attualità, nelle quali la metà esatta dei tagli — categoria B) piú H) — si riferisce a offesa e vilipendio. Un tempo infatti le attualità, oggi ridotte a veicolo pubblicitario o a vetrina di noiosi e squallidi "avvenimenti mondani", facevano — bene o male — della satira, spesso di cattivo gusto e di bassa qualità, ma che talvolta colpiva nel segno, come documentato anche dai campioni di tagli scelti per questa categoria.
Un'ultima osservazione si può fare a proposito della lunghezza media dei singoli tagli, che è molto simile tra le varie categorie di film: si va infatti da una lunghezza minima di mt. 10,9 per i lungometraggi a una lunghezza di mt. 11,6 per le attualità, per finire con la lunghezza massima, per i medio e cortometraggi,

di mt. 12,1. Cifre, come si vede, molto vicine tra di loro e che potrebbero indicare, nonostante la diversa qualità dei tagli delle varie categorie di film (preponderanza di "eros" per i lungometraggi, ancora "eros" e carattere "impressionante" e 'sociale" per i cortometraggi, "offesa e vilipendio" per le attualità), la sostanziale identità di durata media delle singole situazioni prese in considerazione. Come a dire che il linguaggio cinematografico si compone di "parole" di diverso contenuto e significato, ma di durata sostanzialmente uguale. E' questo un argomento che presenta un interesse indubbio, e che potrebbe essere approfondito in una successiva analisi effettuata sui tagli.

La censura nel lontano passato

Dopo aver completato l'esame sia del campione scelto, sia del complesso dei dati statistici relativi al totale dei film censurati, potrebbe presentare qualche interesse una breve panoramica del comportamento della censura nel periodo precedente il 1947, o, piú esattamente, di quello che in tale periodo la censura ha lasciato correre; diciamo "ha lasciato correre" e non "non ha lasciato correre" perché evidentemente per i film di quel periodo disponiamo solo delle copie effettivamente messe in circolazione e non dei tagli eventualmente fatti alle stesse. E ciò costituisce evidentemente una notevolissima limitazione per ogni esame di questo genere.
Un altro grave limite sta nel fatto che i film di quegli anni di cui oggi si possiedono copie sono in numero estremamente limitato rispetto al complesso della copiosissima produzione (italiana e straniera) di quel periodo; ancora, la maggior parte dei film giunti bene o male fino a noi è tuttora in copia unica su supporto infiammabile, e quindi non visionabile, cosa che restringe ulteriormente le possibilità di esame; ultima difficoltà, riguardante questa solo i film di produzione non italiana, il fatto che, nella grande maggioranza dei casi, dei film stranieri degli anni dal 1910 al 1940 sono oggi visionabili con le copie dell'epoca in edizione italiana o doppiate in italiano, bensí copie per lo piú originali o perfino in una terza versione (non originale, né italiana), giunte in tempi diversi nel nostro paese attraverso canali differenti da quelli del normale circuito di distribuzione (come ad esempio mostre, festival, cineteche, cineclub) e quindi impossibili da giudicare ai fini del nostro esame, che riguarda esclusivamente l'intervento del censore italiano. In questa situazione appare chiaro che il nostro esame e le conseguenti considerazioni si sono dovute comun-

Totò e Peppino De Filippo in *Totò, Peppino e... la dolce vita* (1961) di S. Corbucci

que limitare ai soli film italiani, per cui deve ad esso essere attribuito un valore piuttosto limitato, anche se sempre di notevole interesse.
Scendendo quindi nel dettaglio delle singole categorie di interventi censori crediamo si possa cosí schematizzare:

A) *Violenza*: le rappresentazioni di scene di violenza sono molto meno frequenti che non negli anni del secondo dopoguerra, nonostante si possa notare, con il passare degli anni, un aumento di tali scene — che negli anni '10 sono abbastanza rare, e, quando vi sono, sono brevi e per lo piú riferite a risse tra persone che vengono tra loro alle mani o, al massimo, sono armate di coltello o pistola — e un crescendo nella violenza delle singole scene. La rappresentazione di atti di violenza in forme piú o meno simili a quelle dei film attuali inizia praticamente con film storici e in costume — come *Scipione l'Africano* e *La corona di ferro* — già ad avanzati anni '30, e comunque sempre con riferimento ad avvenimenti del lontano passato o addirittura fantastici (occorre non dimenticare che in pieno periodo fascista non era ammessa la rappresentazione di fatti di violenza riferiti alla vita italiana

presente). Soltanto dopo la liberazione i registi (da Rossellini a De Sica, da Visconti a De Santis) mostreranno senza perifrasi la violenza del presente, riferita sia alla guerra appena conclusa, sia agli spesso drammatici avvenimenti della vita quotidiana. Una ultima osservazione a questo riguardo, che costituisce un'ulteriore dimostrazione della distanza esistente tra la realtà della vita quotidiana e la facciata ufficiale imposta dal regime è che nei film degli anni 1940-1944 — esclusi quelli dichiaratamente di guerra o di propaganda — sono abbastanza scarsi gli accenni alla guerra in corso, che pure influiva cosí sensibilmente sull'esistenza di tutti i giorni con i suoi immancabili rituali: oscuramenti, tessere, bombardamenti, borsa nera, e cosí via. Chi vedesse oggi tali film ignorando in quali anni siano stati prodotti, difficilmente capirebbe che in quel periodo si stava combattendo una guerra durissima, che non risparmiava neppure la popolazione civile.
Anche rispetto a quella forma di violenza che è il suicidio si possono fare alcuni rilievi interessanti: rappresentato con qualche frequenza nei film del periodo muto pre-fascista, scompare praticamente, causa le note disposizioni governative, nel periodo successivo, con le eccezioni di *La signora di tutti*, diretto da Max Ophüls nel 1934, interpretato da Isa Miranda, nel quale è narrato il suicidio della protagonista, la diva del cinema Gaby Doriot, e di *I bambini ci guardano* (1943, di Vittorio De Sica), in cui il padre di Pricò, disperato per essere stato abbandonato di nuovo dalla moglie, si toglie la vita. Un discorso a parte occorre invece fare per *Via delle cinque lune* (1941), in cui Luigi Chiarini poté mostrare nel finale il suicidio della protagonista Ines; si trattava però di un film di costume, ambientato nella Roma dell' '800, molto lontano dalla realtà di allora. Nel complesso si può quindi dire che, a parte le citate notevoli e generali proibizioni di marca fascista, parrebbe che gli interventi effettivi dei censori nel campo delle scene di violenza siano stati abbastanza scarsi e poco significativi.

B) *Vilipendio*: praticamente inesistente nei film del periodo considerato. Tale mancanza dovrebbe essere dovuta a due ragioni, in parte interagenti l'una con l'altra: la prima si riferisce al forte senso delle autorità e delle istituzioni esistente nei decenni passati e marcatamente nei primi del secolo, tale da far ritenere che molto difficilmente delle scene censurabili in questo senso potessero essere inserite nei film. La seconda ragione è dovuta, come facilmente immaginabile, all'avvento del regime fascista, estremamente severo in questo campo, e tale da censurare, secondo testimonianze attendibili, perfino scene di film di attualità in cui le autorità potevano apparire, anche indipendentemente dalla volontà dell'operatore, ri-

Luisella Beghi in *Via delle cinque lune* (1941) di L. Chiarini

dicole o goffe o comunque non all'altezza dell'immagine ufficiale del regime. In questo senso dunque molti interventi censori furono sicuramente effettuati, ed è veramente un peccato che dei brani tagliati non sia oggi rimasta alcuna traccia, se non nei racconti degli "addetti ai lavori" dell'epoca.

C) *Eros*: Bersaglio principale degli strali censori nel recente passato, si deve invece riconoscere che negli anni piú lontani (1913-47 per l'appunto) la censura si è comportata con una certa elasticità in questo campo o comunque con una linea assai discontinua nei vari periodi. Occorre precisare che in questi decenni il concetto di "eros" è riferibile prevalentemente al nudo femminile, dato che altri tipi di manifestazioni erotiche (ad esempio amplessi) non erano concepibili nei film prodotti per il normale circuito di distribuzione (mentre esempi di film pornografici in senso stretto, riservati però a una particolare clientela, si conoscono a partire già dagli anni '10). Orbene, mentre fino alla fine degli anni '30 film in cui appaiano nudi femminili quasi non esistono tra quelli della produzione media, tra il 1918 e il 1926 all'incirca si possono

rintracciare vari esempi di nudo femminile in numerosi "kolossal", realizzati evidentemente anche in funzione dell'esportazione sui mercati esteri. Ciò coincideva con il momento in cui il cinema italiano cominciava a conoscere il primo affievolirsi del fenomeno del divismo e iniziava il cammino verso una crisi sempre piú grave, che sarebbe culminata, tra il 1928 e il 1930, con la produzione di una decina soltanto di lungometraggi l'anno. E' verosimile perciò che la censura sia stata piú benevola nei confronti di quelle produzioni (per lo piú di carattere pseudo-storico) che potevano attirare maggior numero di spettatori e trovare compratori nel mercato estero, sia per l'impegno produttivo e le qualità spettacolari, sia per qualche concessione all'erotismo. Brevi scene del genere si possono trovare, ad esempio, in *Gerusalemme liberata* (1918) di Enrico Guazzoni, in *Teodora* (1919) di Leopoldo Carlucci, in *Quo Vadis?* (1924) di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio, in *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) di Amleto Palermi e Carmine Gallone e in *Maciste all'Inferno* (1926) di Guido Brignone, realizzati questi ultimi due nel periodo di massima crisi del nostro cinema muto: non a caso infatti in essi le scene di nudo sono piú numerose e di assai maggior durata. A questo punto, però, sembra che il rigore moralistico del regime fascista prenda il sopravvento, tanto che occorre aspettare 13 anni per trovare nel 1939, in *Ettore Fieramosca* di Alessandro Blasetti, altre scene di nudo, circostanza cui peraltro il Centro Cattolico Cinematografico stranamente non fa cenno nelle sue « Segnalazioni cinematografiche » (vol. IX, pag. 97), classificando addirittura il film "per sale parrocchiali", sia pure con correzioni.

A questa prima notevole breccia che la censura fascista permise di aprire ne seguirono ben presto altre: *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti; *La cena delle beffe* (1941), ancora di Blasetti; *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara, ed altri ancora. Anche nel primo dopoguerra si può riscontrare una notevole libertà di espressione in questo senso — *Desiderio* (1946) di Roberto Rossellini e Marcello Pagliero; *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis; lo stesso *Riso amaro* (1949), sempre di De Santis — dovuta sia alla pressoché totale mancanza di effettivi controlli del periodo immediatamente successivo alla fine della guerra, sia alla inevitabilmente lenta applicazione — in quel periodo tumultuoso — della legge promulgata nel 1947 dalla Costituente, sia infine al fatto che in un governo di unità nazionale quale esisteva allora erano evidentemente meno sensibili le spinte (di chiara origine vaticana e pacelliana) verso una drastica repressione di tutte le espressioni artistiche non conformi ai princìpi della morale cattolica.

Bruto Castellani e Lilian Hall Davis in *Quo Vadis?* (1924) di G. Jacoby e G. D'Annunzio

D) *Macabro-impressionante*: per questo tipo di censura si può ripetere quasi integralmente quanto detto per la *Violenza*: scene di questo genere sono praticamente inesistenti nella produzione italiana di questo periodo, che il regime fascista aveva indirizzato per strade ben diverse da quelle percorse fin dal 1931 dal cinema americano con i vari *Dracula, Freaks, White Zombie* e *Frankenstein*. Non a caso anche nei film del periodo da noi esaminato i tagli ascrivibili a questa categoria appartengono in massima parte a film di produzione straniera, per lo piú americana o inglese, quasi mai a film di produzione italiana.

E) *Sociale*: è difficile distinguere quanto la quasi generale mancanza di riferimenti a scottanti argomenti sociali nei film italiani sia dovuta a specifici interventi della censura oppure, come piú probabile, all'esistenza di un regime che non ammetteva si trattasse di certi problemi. Non esistono infatti nella produzione italiana opere neanche lontanamente paragonabili a quelle di Pabst, Jutzi, Tintner, ecc., tanto per citare il caso della vicina Germania, dove durante gli anni della Repubblica di Weimar furono numerosissi-

mi i film a carattere sociale, nei quali senza falsi pudori venivano descritte le miserie e i drammatici problemi di larghe fasce di strati sociali. Due eccezioni alla tendenza generale si possono forse trovare in *Rotaie* (1929) di Mario Camerini che, nella parte iniziale, descrive sobriamente il dramma di due giovani innamorati fuggiti dalle rispettive famiglie e in *Sole* (1928) di Alessandro Blasetti, di cui purtroppo è giunto fino a noi solo un breve frammento di meno di 300 metri, dove con mano realista, per quanto a noi è dato di vedere, il regista descrive la misera e difficile vita degli abitanti delle Paludi Pontine, non ancora bonificate da Mussolini.

F) *Eros-violenza*: valgono le considerazioni già fatte per le singole categorie.

G) e H) *Istigazione a delinquere* e *Offesa alla religione e ai suoi ministri*: si può integralmente ripetere quanto già detto per il vilipendio.

M) *Politico*: anche in questo caso, si può dire che il cinema politico è una acquisizione abbastanza recente del mezzo di espressione cinematografico, tanto piú che la necessità di un tale tipo di cinema si avverte in modo particolare quando sorge l'esigenza di denunciare qualche forma di ingiustizia e di oppressione. Mentre fino agli anni '20 il cinema italiano non aveva ancora preso pienamente coscienza di tutte le possibilità offerte dal mezzo, appena ciò sarebbe potuto avvenire troviamo al potere in Italia un regime che non ammette alcun dissenso politico e che quindi censura, ancora prima che nasca, ogni forma di critica. Si deve comunque ritenere che interventi censori, e non pochi, siano stati compiuti in questo campo, considerata l'assoluta mancanza di riferimenti politici, sia pure nel senso piú generale, nei film del periodo fascista.

Che ciò sia avvenuto, sia pure a priori, lo conferma del resto Luigi Freddi — Direttore Generale della cinematografia, e quindi della censura, dal 1934 al 1939 — nel suo libro di memorie « Il cinema », nel quale espone le sue idee in materia di censura: secondo Freddi compito dei revisori è quello di suggerire, stimolare, vivificare e suscitare, già a livello di sceneggiatura, prima cioè che il film sia iniziato. Sí che egli può vantarsi, a questo riguardo, di non aver mai proibito un film, come invece era piú volte accaduto ai suoi predecessori. E' indubbio tuttavia che anche un'azione di "stimolo e di suggerimento" in questo campo non può non identificarsi in un'azione censoria, sí da poter asserire che la censura politica è stata ampiamente esercitata nel periodo preso in esame.

Doris Duranti in *Carmela* (1942) di F. Calzavara

Bibliografia

Luigi Freddi: « Il cinema », Roma, l'Arnia, 1949.

Luigi Chiarini: « Il film nella battaglia delle idee », Milano-Roma, Fratelli Bocca Editori, 1954.

Mino Argentieri e Ivano Cipriani: *Censura e autocensura*, in « Il Ponte » n. 8-9 (agosto-settembre 1957), Firenze, La Nuova Italia Editrice.

Nedo Ivaldi: *La censura cinematografica in Italia*, in « Centro-film », II, n. 13 (settembre 1960), Torino, Istituto del Cinema - Interfacoltà.

Ernesto G. Laura (a cura di): « La censura cinematografica », Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1961.

Mino Argentieri e Ivano Cipriani: *Quindici anni di « vigilanza »* (1946-1960), in « Il Ponte », n. 11 (novembre 1961).

Paolo Barile: *I censori fra la Costituzione e i giudici*, c.s.

Norberto Bobbio: *Il metodo della libertà*, c.s.

Vittorio Caldiron: *La censura in Italia dagli inizi del secolo al dopoguerra*, c.s.

Lino Micciché: *L'intollerabile quinto comandamento*, c.s.

Giacomo Gambetti: « Cinema e censura in Italia », Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1972.

Mino Argentieri: « La censura nel cinema italiano », Roma, Editori Riuniti, 1974.

AA.VV.: « *Contributi alla riforma della censura* », Roma, A.N.I.C.A., 1976.

FELLINI/ROTA: UN MATRIMONIO CONCERTATO

Ermanno Comuzio

Premessa sul Rota non felliniano

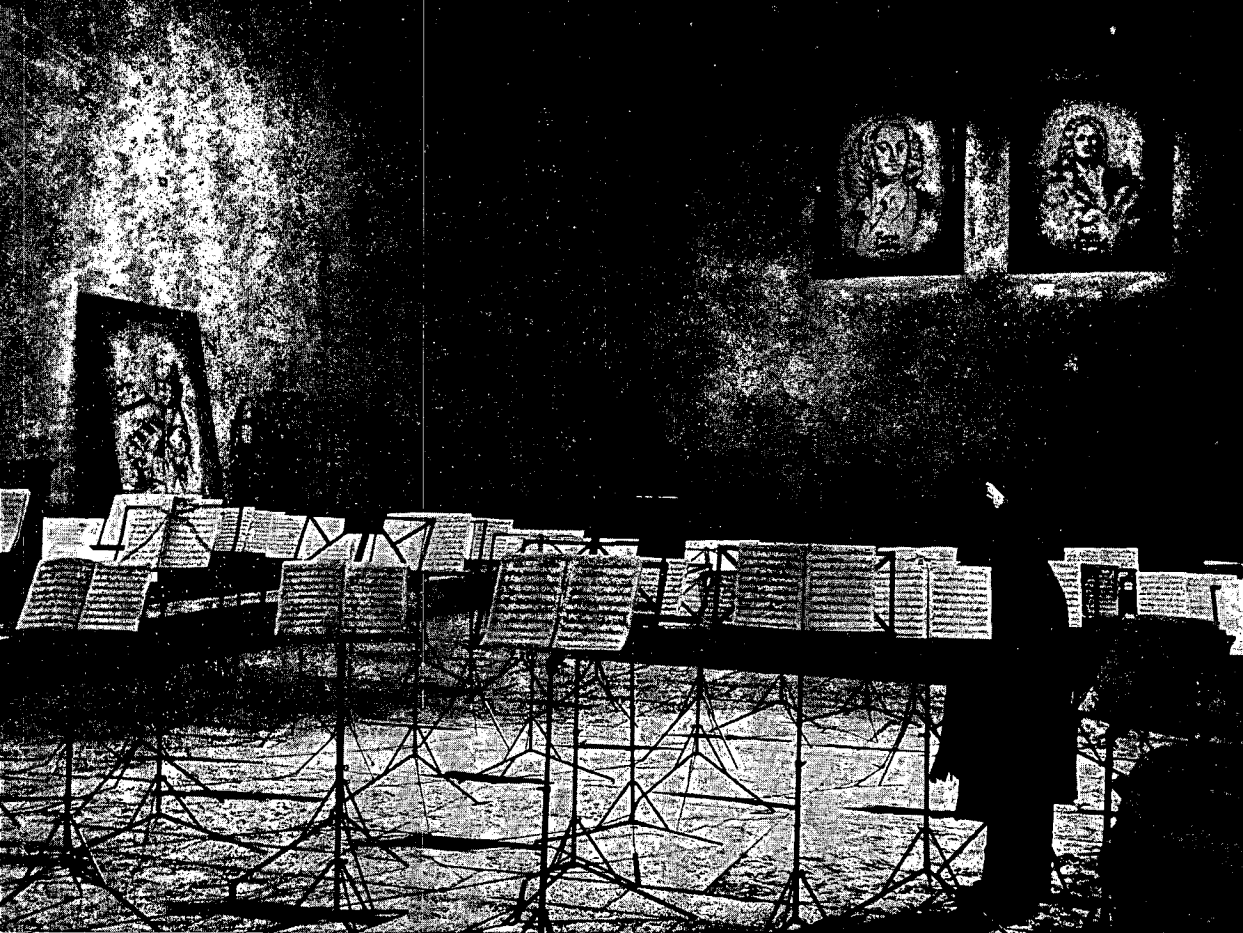
L'articolo sui rapporti tra Fellini e Rota è stato scritto subito dopo l'apparizione del film *Prova d'orchestra*, che mi è sembrato sintomatico per cercare di valutare la natura di tali rapporti al di là dell'aneddotica, o di quanto già si sa sul metodo di lavoro del regista riminese, ossessionato dalle musiche della sua giovinezza e che quelle vuol ritrovare ogni volta nelle colonne sonore dei suoi film, costringendo il musicista (succube di una volontà capace di arrivare al plagio) a "pensare" musicalmente col suo (di Fellini) cervello.
Successivamente, mentre l'articolo era ancora sui tavoli di « Bianco e Nero », Nino Rota è morto. D'accordo con la direzione della rivista, si ritiene di pubblicare l'intervento cosí com'è, per non fargli assumere, rimaneggiandolo, l'aspetto di un pezzo commemorativo, di occasione. Poiché comunque il musicista non è piú tra noi ed ha avuto un posto di primo piano, tra l'altro, nella cultura del nostro cinema, si ritiene di premettere qualche notizia e qualche considerazione, per tentare di tracciare un ritratto un po' piú compiuto del compositore.
Alla formazione, al carattere, all'attività extra-cinematografica di Rota si è accennato, sia pure succintamente, nel pezzo che segue, ed anche se il discorso andrebbe maggiormente sviluppato si ritiene in questa sede di non riprenderlo. Val la pena di sviluppare piuttosto il brevissimo accenno fatto all'attività svolta da Rota per il cinema non felliniano, che costituisce un momento cospicuo, ingiustamente oscurato dalla fagocitante collaborazione con Fellini. Molti sono infatti i registi, italiani e stranieri, che sono ricorsi all'operato di questo musicista.

Visconti, per esempio. Il lavoro svolto con questo regista riguarda non solo la scelta e l'adattamento di musiche preesistenti (il Bruckner di *Senso*, soprattutto) ma anche interventi originali di notevole peso. Quelli per *Le notti bianche* (Nastro d'Argento miglior musica del 1958), non eccezionali come qualità intrinseca ma "giusti" per quel particolare tono tutto romantico, tutto abbandonato, che il regista ha voluto dare al film: con quel suo temone — tema del filtro, lo chiamava Rota, pensando a Tristano e Isotta — che esplode negli archi, amplissimo, nei titoli di testa, nei momenti nodali (i richiami all'amore della protagonista per l'Inquilino, la sua disperazione quando deve arrendersi al fatto che l'amato non è venuto all'appuntamento, per es.) e nel finale; cui si oppone una seconda linea melodica, piú modesta e rattenuta (« una vibrazione tenue invece che esaltata », secondo la definizione dello stesso musicista) sul discreto corteggiamento di Mario (Marcello Mastroianni). Altri due elementi tematici fanno da contorno: il motivo della notte (musica d'atmosfera, sospesa, affidata a tocchi del pianoforte, vibrato d'archi ed elementi realistici, campane e sirene di navi in lontananza) e quello del ricordo (i racconti della nonna di Natalia — Maria Schell — su un valzerino « un po' acido »). Di genere completamente diverso *Rocco e i suoi fratelli* ('60), la cui partitura, non priva di pagine scopertamente melodrammatiche, si iscrive tra le strofe di una canzone (« Bello paese mio... ») che esprime efficacemente lo stato d'animo di base, la nostalgia struggente per il luogo natale dei protagonisti. Anche qui, pur nel realismo esasperato del racconto, si fa strada un tema romantico (gli incontri di Rocco con Nadia), mentre un motivetto pastorale (clarino e chitarra) esprime il dolore della madre. "Risorgimentale", risonante di marce militari, di balli salottieri, di richiami folcloristici, di citazioni operistiche, è la colonna sonora di *Il gattopardo* ('63), il cui nucleo originale è basato su una sinfonia composta da Rota negli anni di guerra. Il sapore è quello della musica romantica dell'Ottocento, con forti perorazioni sinfoniche, mentre un secondo nucleo si imparenta piuttosto al melodramma. Serpeggiano, entro questi moduli principali, motivi diversi come quello della battaglia e una marcetta paesana, di tipo burlesco, per situazioni viste con ironia (come don Calogero in frak, invitato a cena dal Principe). Si direbbero presenze sonore piuttosto facili, di artigianale applicazione di modelli storici e d'ambiente (compreso il recupero di un valzer inedito di Verdi per la sequenza della festa da ballo a Palermo: è quello che il Principe balla con Angelica): ma a parte la puntualità delle definizioni non mancano momenti in cui la musica non si limita a fare da illustrazione e interviene espressivamente, come quando il Principe rifiuta l'offer-

ta del delegato piemontese a diventare senatore, con conseguente distacco (« Noi fummo i gattopardi, come faremo quando verranno le jene?... »), dove un severo movimento d'archi sfocia in una densa fanfara di corni e poi, dopo un riferimento all'atmosfera da melodramma, riprende con intensità ed autentica commozione. Visconti ricorre con una certa sistematicità a Rota; ma anche Eduardo De Filippo, Coletti e Lattuada, Castellani e Soldati, Monicelli e Zeffirelli. Il musicista è disponibile per ogni richiesta, pronto per ogni tipo di film. Ha preferenze, ma non ha preclusioni; nessun "genere" lo vede arroccarsi nel rifiuto, nessuna proposta lo vede storcere la bocca. La sua disponibilità è appunto la sua caratteristica principale, derivata dalla coscienza di essere un artigiano, un esecutore pronto a subordinare senza problemi la sua preparazione, il suo bagaglio tecnico e la sua facilità inventiva alle richieste della produzione. Riuscirà meglio in una partitura piuttosto che in un'altra, ma non stabilisce delle gerarchie aprioristiche, dedica la sua attenzione solerte, sotto l'apparente svagatezza, a tutti i lavori che è chiamato a svolgere, anche i piú umili (per esempio i film interpretati da Totò o i rifacimenti delle musiche originali di film stranieri, secondo una cattiva abitudine di certi importatori). « Ogni film da musicare è un fatto a sé », dice, rifiutando ogni tipo di teorizzazione.

Fare ordine nell'enorme massa di lavoro espletato da Rota per il cinema è impresa complicata: ci si limiterà, qui, ad alcuni accenni a colonne sonore raggruppate per registi (che non sono soltanto quelli ampiamente affermati o radicati nella "routine", ma anche coloro che cercano la loro strada, come il Petri di *Il maestro di Vigevano,* il Damiani di *L'isola di Arturo*, il Casadio di *Un ettaro di cielo*, il Trieste di *Città di notte*).
De Filippo, per cominciare. Per *Napoli milionaria* ('49) le invenzioni sono scarse, ma sapide sono le variazioni su motivi rappresentativi, come l'inno « Deutschland über alles » per sintetizzare l'occupazione tedesca, e ammiccante è il succedersi di spunti musicali diversamente caratterizzati, e ironizzati, sull'inquadratura ricorrente dell'attaccapanni con gli elmetti e i berretti che cambiano col cambiare dei dominatori. *Filumena Marturano* ('51), per contro, è tipico del Rota sentimentale, cosí come *Fortunella* ('57), retto da un temino melodico sulla tromba (che ripete il patetismo liricizzante di Gelsomina, anche per la presenza di una Giulietta Masina trepidamente bamboleggiante).
Molto piú interessante la musica di *Spara forte, piú forte... non capisco!* ('67), in cui piú dei consueti interventi sentimentali e di colore facile, basati sulla ripetitività e sulla sdolcinatezza, si

impongono quelli robusti e inventivi sulle sequenze dei sogni-fantasie del protagonista, in cui percussioni ritmate, trasparenze spettrali, stravolgimenti grotteschi di materiale folcloristico (« Funiculí, funicolà »), effetti sonori ecc. compongono irrequiete atmosfere d'incubo. Interessante anche la soluzione finale sull'esplosione generale dei fuochi d'artificio, con le suppellettili che volano per aria e ricadono con leggerezza, in rallentato, illeggiadrite da un motivo per pianola ed archi, con piccoli arpeggi.
I film musicati per Coletti, tutti piú o meno d'avventura, hanno colonne sonore alquanto generiche e si rifanno sempre a qualcosa di preesistente, qualcosa che lo spettatore identifica con facilità, come nella partitura di *Sotto dieci bandiere* in cui i richiami alla potenza marinara tedesca agganciano scoperti riferimenti wagneriani, del Wagner piú orecchiato, quindi piú facile (quello degli squilli di Sigfrido e dell'incalzare dei corni walkiriani).
Lattuada ricorre a Rota per il suo secondo film (*La freccia nel fianco,* '43), mentre per *Il delitto di Giovanni Episcopo* ('47) lavorano insieme Rota e Felice Lattuada, padre del regista. Un ricupero interessante e assai funzionale di materiale preesistente si ha in *Senza pietà* ('48), specialmente di musica negro-americana, ma piú evocata dentro un discorso musicale composito che citata. Per esempio lo spiritual « Nobody knows the trouble I've seen » si impasta al ritornello (« Heaven, Heaven ») di « All God's Chillun » e ad accordi autonomi, soluzione che ricorre anche sulla tragica corsa finale in autocarro del soldato di colore (John Kitzmiller), in cui i motivi sono riesposti in un coro ieratico, con voci in registri acuti. Dove la citazione è distesa e "purificata" è nella sequenza piú commossa del film, l'imbarco clandestino all'alba, sulla spiaggia deserta, di Marcella (la Masina), retto dal « Nobody knows ». *Anna* ('52), per contro, è tutto basato su un motivo originale ispirato ad un ritmo brasiliano, il "baiao", che, cantato voluttuosamente da Silvana Mangano, incontrò un grande successo popolare.
Per Castellani, Rota seconda la vena "mediterranea" di *Sotto il sole di Roma* ('48), e di *E' primavera* ('49), film in cui il sonoro non economizza né il colore locale, con insistiti richiami folclorico-melodrammatici, né l'onda sentimentale degli archi per le situazioni patetiche (cui si aggiunge, per *E' primavera*, la citazione smozzicata o distorta della canzonetta omonima). Una formula, quella degli spunti paesaggistici e sentimentali, che d'altronde sarà anche quella di Cicognini quando verrà chiamato a musicare il film piú rappresentativo del neo-realismo rosa, ossia *Due soldi di speranza*.
Il dato folcloristico è presente anche nella partitura che Rota com-

pone per un altro film di Castellani (a parte i precedenti *Zazà* e *Mio figlio professore*), ossia l'ambizioso *Il brigante* ('61), dove la canzone « Fiuri, fiuri, fiurite tutto l'anno » serpeggia nella descrizione dell'ambiente rurale ma assume anche, ad un certo momento, valore di definizione drammatica e di sfida contro condizioni di vita che spingono alla protesta e alla ribellione (e allora la canzone perde il suo carattere solare e viene stilizzata dalla orchestra). L'eccesso di lirismo spicciolo e la debordante volontà di definire e colorire si sentono, anche qui, in momenti che starebbero meglio privi di suoni o, almeno, dotati di suoni contenuti: tipica la sproporzione, nella sequenza di un ragazzino che va a caccia, tra la leggerezza di un piccolo episodio e la massiccia presenza di una fanfara per corni e trombe che pare il giudizio di Dio e soffoca inevitabilmente l'immagine.

L'accenno fatto per le fatiche di Castellani vale anche sostanzialmente per *Musoduro* ('54) di Bennati, gonfio di coloriture "popolaresche"; per *La bella di Roma* ('55) di Comencini; per i film musicati per Zampa, specie *Vivere in pace* ('46) e *Anni facili* ('53). Ma qui l'intervento di Rota è piú personale, riesce

a diventare in alcuni momenti sangue e linfa del racconto. In *Vivere in pace*, per esempio, l'indiavolata atmosfera della solenne bevuta del soldato tedesco e del negro americano nascosto in cantina non può prescindere dalla presenza nel sonoro della fanfara dei bersaglieri eseguita sulla tromba dal nonnino Ernesto Almirante e jazzizzata; mentre l'esodo della popolazione del paese sulle colline vicine, per timore della rappresaglia tedesca, è retto da un ottimo movimento sinfonico, robusto e asciuttamente drammatico. L'ironia ha il sopravvento in *Anni facili*, di cui si ricorda soprattutto la maliziosa sequenza parallela delle lezioni di storia del protagonista, un piccolo insegnante siciliano che si esalta a descrivere agli alunni le vittorie napoleoniche (Nino Taranto), e delle sue umilianti scorribande per gli uffici governativi romani, dove naufraga miseramente tra pratiche, uscieri, anticamere e archivi: sequenza basata, in tutti e due i momenti, sull'eroico rullare di tamburi e sul clangore di trombe guerriere. Rappresentativa della pieghevolezza di Rota e della sua propensione al "pastiche", alla manipolazione di materiale "povero", la sintesi visivo-musicale dell'arrivo nella capitale del professore isolano: un tipico motivo locale (« Quanto sei bella Roma... ») punteggia i panorami della vecchia Roma visti dal finestrino di un veicolo in corsa, e si fa beceramente jazzistico quando il protagonista arriva ai quartieri della selvaggia speculazione edilizia del dopoguerra.

Decisamente bitematico, come d'altronde in molte altre occasioni (anche se in questo procedimento Rota non raggiunge la sistematica applicazione di un Rustichelli) è il commento di *Le miserie di Monsú Travet* ('46) di Soldati. Un tema è brillante, anzi burlesco; l'altro è sommesso e patetico ("brillante" e "patetico" sono due termini d'obbligo per le partiture di Rota). I due motivi sono alternati in maniera alquanto facile, ma bisogna aggiungere che quello malinconico è usato per esempio per le burle architettate dai colleghi d'ufficio a danno del protagonista (Carlo Campanini), in un'atmosfera faceta che nasconde la sostanza tragica della situazione, e che questo tipo di contrappunto è presente anche quando un grottesco assolo di trombone accompagna la scena del Commendatore che va a trovare Travet e fa il galletto con la moglie di quest'ultimo senza riconoscerlo, senza sospettare che quell'omino sui carboni accesi è il marito della donna presa di mira dalle sue galanterie Decisamente brutto, nella chiave dei commenti "paesani", quello di un'altra pellicola di Soldati, *Italia piccola* ('57), in cui le variazioni di un tema "nostrano" sono del tutto ovvie e addirittura fastidiose. Piú recentemente risulta particolarmente pletorico (ma la responsabilità, stavolta, è piú della regista, di cui si conoscono le intemperanze sonore, per parlar

solo di quelle) il commento di *Film d'amore e d'anarchia* ('73) di Lina Wertmüller, che annovera — tra una "canzone arrabbiata" originale e un'altra cantata sotto i titoli di testa dalla Melato — tutto un repertorio di citazioni d'epoca, da « Giovinezza » a « L'amore è un pizzicore ».

Dove Rota ci ha dato particolarmente dentro, a proposito di partiture gonfie, è nei film di Zeffirelli *La bisbetica domata* ('67) e *Romeo e Giulietta* ('68). Bisogna aggiungere comunque che i risultati sono spesso piacevoli e che qui Rota, senza arrivare al rigore ricostruttivo di Roman Vlad per un'altra *Giulietta*, quella di Castellani del '54, evoca con abilità stili e caratteri della musica rinascimentale, senza timore comunque di introdurvi elementi scanzonati. Cosí, agli stornelli-madrigali e ai cori di studenti del primo film si sostituisce, per il ritorno in città di Petruccio con la sposa domata, un gaio movimento eseguito da armoniche a bocca. Troppo insistito, per contro, l'uso del « Salve Regina » liturgico per il secondo film, brillantemente orchestrato e variato ma a lungo andare stucchevole perché usato in tutte le situazioni, anche sotto l'amplesso dei due amanti, con Romeo tutto nudo che si stiracchia voluttuosamente. Un brano autentico di musica antica, la « Moresca », è eseguito per la danza degli invitati in Casa Capuleti. *Romeo e Giulietta* ottenne il Nastro d'Argento 1969 per il miglior commento musicale.

Su uno spiritoso contrasto vecchio-nuovo è basato il commento di *Fantasmi a Roma* ('61) di Pietrangeli, dove il suono della spinetta dell'antico palazzo gentilizio frequentato dai fantasmi si alterna al jazz (e poi, naturalmente, il jazz viene eseguito sullo strumento barocco: Rota precede cosí l'inglese Ron Goodwin, inventore del "twist della spinetta" per la serie dei film gialli di Miss Marple). Nel film c'è anche un organetto, trainato da un somarello per le strade della periferia, che esegue il tema di *Luci della ribalta*.

Interventi molto fini sono quelli per *Un ettaro di cielo* ('59) di Casadio (qui la "sega musicale" fornisce una risonanza magica ed insinuante al motivo spirituale del "cielo in vendita") e per *Caro Michele* ('76) di Monicelli, in cui si alternano un motivo delicato nel pianoforte solo, dal tocco melanconico (il ricordo, il protagonista assente, il vuoto) e la citazione di un inno rivoluzionario spagnolo, insegnato dal padre — combattente nelle file repubblicane — a Michele ragazzo, e legato alla natura "ribelle" del genitore, passata al figliolo. Altri film di Monicelli musicati da Rota non hanno questo pudore e questa puntualità: *Un eroe dei nostri tempi* ('55), *Il medico e lo stregone* ('57: saltarelli e pifferi ripropongono una deteriore arcadia contadina) e *La grande*

guerra ('59) sono oberati da suoni prepotenti, soprattutto nello sfruttamento di canzoni, ritmi, inni del repertorio nazionale. Pur rilevando che *La grande guerra* è intenzionalmente scandito dalle canzoni dell'epoca (il primo verso delle quali appare sullo schermo all'inizio di ogni episodio), resta sempre il fatto che le sviolinate mescolate ai canti spiegati, ai segnali militari, alle fanfare, e i riempitivi di chitarra, i valzer ecc. compongono un'orgiastica dimensione sonora che "mangia" spesso la forza d'impatto della immagine.

Sono errori che non vanno sempre e solo imputati al musicista, si capisce, ma che danneggiano fatalmente il risultato finale. Trascuriamo le altre fatiche per Camerini, Bianchi, Pellegrini, Rossi, Paolella, Emmer, De Felice, Petri ed altri, per passare all'apporto fornito da Rota a cineasti stranieri.

Il piú noto è quello per i due *Padrini* (*The Godfather* e *The Godfather-Part II*) di Francis Ford Coppola, premiato per la Parte Seconda con l'unico Oscar assegnato ad un musicista italiano, e divenuto per la sua orecchiabilità un grande successo discografico (nonostante la scarsa originalità dell'invenzione; a prescindere dalla

somiglianza con il tema composto quattordici anni prima per *Fortunella*).

Prima ancora dell'americano Rossen, per il quale — insieme con Lavagnino — aveva musicato *Mambo* ('54: con ritmi tropicali, naturalmente, che eccitavano la Mangano reduce dal "baiao" di *Anna*), Rota era stato richiesto dal francese Pagliero (*Roma città libera*, '46, e *Vergine moderna*, '54, dotati di musica meramente d'atmosfera). Per Marc Allégret firmò gli interventi "mitologici" di *L'amante di Paride* ('54) e per Christian-Jaque quelli scherzosi di *La loi c'est la loi* (La legge è legge, '58); piú interessanti gli apporti per due film di René Clément, *La diga sul Pacifico* ('57) e *Plein soleil* (In pieno sole, '59).

Il primo (la vicenda di una famiglia europea che ha in concessione una risaia in Indocina, all'epoca del conflitto franco-indocinese) offre a Rota ampie possibilità di giostrare tra il ricupero di materiale locale (il regista aveva riportato dai suoi sopralluoghi in Thailandia nastri e dischi di musica tipica dell'Estremo Oriente) e l'invenzione di motivi originali. Il musicista utilizza infatti suggestive pagine folcloristiche in momenti descrittivi ma anche in momenti

di rilievo drammatico (come la musica siamese del funerale della madre, attrice Jo Van Fleet), mentre i figli, ansiosi di evadere dall'ambiente, sono immersi in ritmi e ballabili che li fanno sospirare la "civiltà occidentale". Particolarmente efficace, sul piano "drammaturgico" (ossia della musica che si fa cinema), il "tema della madre" legato appunto a questo personaggio pieno di rimpianti e di rancori, ed espresso da un bellissimo valzer nel pianoforte (la donna aveva esercitato, in gioventú, la professione di pianista). *Plein soleil* ha un commento sobrio, asciutto, di tipo moderno (guastato purtroppo, nei pezzi descrittivi e di raccordo, dal solito "bric-à-brac" di un italianismo turistico, saltarelli e arie paesane: l'azione di svolge in un'isola italiana del sud). L'uso del silenzio e degli effetti è comunque eccellente, e drammatici nodi narrativi sono affidati al timbro di un piano, distaccato e freddo.

Tra i risultati "americani" il piú notevole è la musica di *War and Peace* (Guerra e pace, '56, di King Vidor) anche se, al solito, si tratta di una musica un po' ispirata un po' convenzionale. Il dato pro-filmico è massicciamente presente anche qui, ma, fatto piuttosto singolare, stavolta il suono non si sovrappone all'immagine, anzi ne sta al di qua: come nella sequenza della carica dei francesi alla battaglia di Borodino, dove l'occasione del "Kolossal" viene disattesa a favore di una pagina che rifugge dall'epica per rinchiudersi intimisticamente in accenni, filtrati modernamente, alla « Marsigliese » (e ancora questi accenni, stanchi e desolati — e allora comprendiamo meglio lo spirito anti-eroico della raffigurazione dei fatti d'arme — sono presenti sulla successiva ritirata dei francesi, sostenuta poi, nei suoi momenti piú tragici, da un bellissimo, intenso coro maschile). Al "sound-track" di *Guerra e pace* venne assegnato il Nastro d'Argento del 1957.

Per evidenti ragioni questa fatica si imparenta a quella per *Waterloo*, altro film napoleonico girato stavolta da un russo, Sergej Bondarčuk (1970), e stavolta l'epos è sonante, visto che allo schermo vasto e alle migliaia di comparse corrisponde il suono pieno della grande orchestra impegnata a sottolineare il fragore delle battaglie e gli eroismi dei contendenti.

Non occorre per contro soffermarci su altre fatiche eseguite per Arthur Lubin, Guy Hamilton, Edward Dmytryk, John Guillermin e altri. E cosí, detto sommariamente della produzione non felliniana di Rota, che come si vede gioca un ruolo tutt'altro che secondario nella carriera del musicista, passiamo al rapporto Rota-Fellini nel pezzo che segue, in cui si tenta di tirare i fili sulla delicata questione delle "invenzioni povere" delle musiche in sé rispetto ai positivi risultati filmici delle medesime.

Prova d'orchestra

Finalmente Fellini con *Prova d'orchestra* è arrivato al film "musicale". Evidentemente il termine è da pigliare con le molle: non vuol dire necessariamente, o soltanto, "all talking, all singing, all dancing", e neppure film su un cantante, o su una canzone, film-concerto o che so io. Piuttosto, pretende il suo autore, *Prova d'orchestra* va preso come una di quelle pellicole sul mestiere della musica che si girano all'estero (Inghilterra, specialmente: da noi naturalmente non è il caso, crediamo di sapere tutto in questo campo, non siamo il "paese della musica"? Poi succede che i distributori dell'ultimo film di Bergman devono cambiargli titolo per farlo circolare in Italia, sostituendo il misterioso e un po' buffo "Sonata" con un piú familiare — si fa per dire — "Sinfonia", anche se quest'ultimo termine non c'entra niente col film).

Fellini, lo sappiamo tutti, ama dire bugie, o quanto meno costruire fra sé e il resto del mondo una cortina vaporosa e cangiante, produttrice di sensi diversi, che funziona per lui come lo specchio per Alice. Cosí, non gli crediamo molto quando afferma: « Ma perché cercano subito l'interpretazione politica di *Prova d'orche-*

stra? Il mio filmetto racconta proprio una prova d'orchestra. Era un sacco di tempo che avevo voglia di raccontarne una... »; ma non gli crediamo neppure quando dice: « Io non sento mai la musica... E' un'arte troppo astratta ». Sembra piú accettabile questa altra proposizione, esposta a Oreste Del Buono per « L'Europeo »: « Non ho mai avuto grande interesse per la musica sinché non ho cominciato a girare film, a occuparmi delle colonne sonore, sinché non ho conosciuto Nino Rota e non ho assistito alle sue prove d'orchestra. Allora mi ha impressionato tanto scoprire come individui disparati, scompagnati, contrariati, svagati, dissociati, separati da vicende e interessi personali diversi potessero unirsi sotto la guida del direttore d'orchestra nel tentativo di realizzare un'utopia, ovvero la perfetta esecuzione di un'idea, di un progetto, di un'intuizione altrui. Mi ha impressionato tantissimo... *Prova d'orchestra*, insomma, tenta di rendere questa mia commozione ».

Che ci sia dell'altro lo sanno tutti quelli che hanno visto il film, o il filmetto, secondo la civettuola definizione del suo autore, il quale d'altronde ha dovuto ammettere in altra occasione, sia Pure recalcitrante (a Gian Luigi Rondi, per « Il Tempo »: « Quello che mi interessa è la possibilità che ha l'individuo di riflettere su se stesso e sulla necessità di una sua maggior consapevolezza nella ricerca di un impegno individuale senza il quale è impensabile e pericoloso affidarsi al sociale, al collettivo: ed è questo che il film tenta di dire ». Ammissione rinforzata da uno squillo apocalittico: « *Prova d'orchestra* dovrebbe mettere paura a tutti, settanta minuti di paura ».

Non è mia intenzione analizzare qui la pellicola e discutere i suoi veri o presunti significati. Ne accenno solo per quanto serve al mio discorso, ossia la dimensione musicale dei film felliniani. Ecco dunque riunirsi, nella sala destinata all'esecuzione di un nuovo brano sinfonico, gli orchestrali convocati per la prova. Mentre la TV prepara le sue apparecchiature per riprendere parte della esecuzione e per intervistare alcuni dei musicisti, arriva il direttore d'orchestra, che è un tedesco dall'italiano un po' pittoresco, molto esigente. L'attacco del direttore mette armonia e sopisce le rivalità fra gli strumentisti, che d'altronde si comportano in maniera abbastanza sciolta. Incontentabile, il concertatore fa ripetere singoli incisi piú di una volta, ma per contro i suoi orchestrali non si preoccupano molto, salvo quelli direttamente chiamati in causa, che fanno gli offesi: gli altri, nelle pause in cui non suonano, o addirittura anche mentre suonano, sentono la partita di calcio alla radio, bevono il caffè, chiacchierano fra loro.

Dopo la pausa ufficiale voluta dal sindacalista dell'orchestra, il lavoro riprende ma il nervosismo cresce, acuito dal fatto che ogni

tanto arriva in sala l'eco di boati lontani. In breve, si scatena una sommossa contro il direttore. Alcuni orchestrali scrivono frasi contestative sui muri con lo spray, altri si rifiutano di suonare, altri ancora lo insultano, e infine quasi tutti lo detronizzano. Sostituito temporaneamente dal metronomo, che come noto è quella macchinetta a piramide con una asticciola che segna, ondeggiando di qua e di là, il tempo giusto, il direttore si ritira e lascia libero corso alla gazzarra, nel corso della quale ne succedono di tutti i colori, anche che uno estragga la pistola e faccia fuoco. La situazione è risolta dal rombo che si avvicina, e infine si concreta in una minaccia paurosa: una grande palla di acciaio, di quelle che servono per le demolizioni dei muri, apre una grande falla in una parete. E' a questo punto che il direttore d'orchestra riprende in mano la situazione ma, sia pur mettendosi a fianco del podio, ha ormai abbandonato ogni residuo di dolcezza e impone autoritariamente l'armonia fra gli orchestrali.

Il senso di questa conclusione è particolarmente ambiguo. C'è un disco, in commercio, che insegna ai ragazzi la composizione dell'orchestra e i ruoli che in essa svolgono i singoli strumenti. A differenza di altre composizioni didattiche, come quella del russo Prokof'ev e dell'inglese Britten, in tale disco il personaggio-protagonista è proprio l'orchestra, che vive la fantastica storia di una rivoluzione, quella degli strumenti i quali, come nel film di Fellini, si ribellano al direttore e lo sostituiscono col metronomo. Ma qui la conclusione non lascia adito a dubbi: gli strumenti capiscono che l'anarchia non porta ad alcun risultato e ricorrono al ministero insostituibile del direttore d'orchestra; sotto la sua guida illuminata riusciranno a portare felicemente in porto la comune armonia. In Fellini non è cosí limpida la questione, visto che è il direttore ad imporsi con la forza, forse addirittura (gli ordini istericamente urlati in tedesco) con i metodi del tiranno.

In questa sede, interpretazione politica a parte, mi sembra interessante rilevare un paio di cose. Anzitutto che *Prova d'orchestra* è un film musicale "in sé", col suo potere evocativo e simbolico, col suo "lavoro" sulle cose materiali che diventa qualcosa di spirituale e di ineffabile, acquista una dimensione "altra" rispetto ai congegni della cinepresa, dei riflettori, della moviola producono il film). Giovanni Testori, in un suo intervento sull'opera felliniana, ha visto cosí questa trasformazione dei materiali della musica nell'utopia, nel risultato "religioso": « La ''metafora" di *Prova d'orchestra* s'avvia con la naturalezza di qualcosa che non vuol essere tale, ma che tale, per l'appunto, è. Cosí, via via, sale, si dilata e si allarga. L'orchestra diventa insomma la società, anzi la vita della nostra società. L'insubordinazione degli

orchestrali contiene subito nella sua apparenza ironicamente sindacale un'insubordinazione totale, irreligiosa e, dunque, di natura metafisica. E, in effetti, risulta accompagnata prima dall'incombere rombante, poi dall'accadere d'un evento apocalittico. E' questo il momento in cui il film acquista il suo senso completo; il momento in cui la "metafora" celebra se stessa, di se stessa s'ingrandisce e s'esalta; proprio come in un "oratorio" musicale ».

Un altro motivo di interesse musicale è la verità e la esattezza dei comportamenti dei personaggi, ossia degli orchestrali. Qui ha ragione Fellini nel dire che non bisogna correre alle interpretazioni finali, all'interrogazione delle sibille, ma vedere con pazienza cosa succede, minuto dopo minuto, nel suo film. La scelta della sala in cui tutto avviene, per esempio, il vecchio oratorio dall'acustica perfetta (e fuori, invece, sirene e clacson testimoniano il disordine e la disarmonia), con i leggii bene ordinati e le parti strumentali distribuite con cura. Ed ecco i singoli suonatori arrivare alla spiccio-

lata, definiti, uno dopo l'altro, con straordinaria icasticità sia sul piano umano che su quello professionale. Anche se Fellini indulge un po' alla sua solita vena bizzarra e accoglie nella famiglia orchestrale alcuni tipi decisamente pittoreschi, davvero ogni esecutore ha la faccia del suo strumento, come ha detto il regista.
Ma soprattutto i comportamenti e i discorsi dei singoli valgono come definizione di un particolare ambiente di lavoro, quello in cui si fa musica (è qui che, nonostante le apparenze, *Prova d'orchestra* si avvicina a quei film didattici sull'esecuzione musicale cui si accennava all'inizio). Ecco ad esempio l'orgoglio di determinati esecutori e l'attaccamento al proprio strumento (« il trombone è il suono degli angeli »; « il violino è maschio »; « la tromba ha una dimensione di chiarezza »), nonché i discorsi, mentre tutti si sistemano e accordano gli arnesi della musica, sulla capacità espressiva di questi ultimi da soli e nei loro mutui rapporti: la batteria che va d'accordo col contrabbasso, gli archi che si associa-

no per far da base all'edificio, anche se esistono rivalità fra violino e violoncello, l'oboe che si sente solo frammezzo a timbri piú imponenti, e cosí via. Non manca neppure quello che si pone in rapporto dialettico col suo strumento, il giovanotto che suona il flicorno e che giunge ad odiarlo perché non riesce a suonarlo bene.

Suonare bene il proprio strumento, questo è ciò che conta; e lo dice anche il direttore d'orchestra, quando i suonatori riprendono il concerto dopo il cataclisma: « Ognuno deve dedicare la sua attenzione al suo strumento, solo questo possiamo fare. »

Certo, il simbolo è qui davanti, non c'è bisogno di faticare a cercarlo, ma allo stesso tempo il discorso è reale, concreto, si parla di musica e di esecutori di musica. Il merito dell'autenticità di questo discorso è di Fellini (se il regista di cinema è paragobabile al direttore d'orchestra, Fellini lo è sempre stato: in questo senso ho iniziato dicendo: « *Finalmente* Fellini è arrivato al film "musicale"... ») ma anche di Nino Rota, che gli è stato al fianco non soltanto per fornirgli la musica originale da eseguire nella prova, ma anche e soprattutto per ricreare sul "set" le condizioni in cui si svolge il lavoro degli orchestrali e prende corpo la didattica dell'esecuzione (non per niente Rota può avvalersi di un'ampia esperienza in questo ambito, accumulata come direttore del conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari).

Ed ecco verificarsi questo fenomeno: che mentre la partitura originale composta da Rota per il film è intrisecamente fiacca, di poca autorevolezza e di scarsa suggestione (ci sarebbe voluto qualcosa di maggior peso sinfonico, di piú nobilitante afflato, invece degli sviluppi piuttosto scolastici di suggerimenti melodici e ritmici abbastanza corrivi), l'aspetto dell'insieme è efficacissimo. Tutto diventa cinema, e la debolezza dell'invenzione musicale scompare, o quanto meno si dimentica (io sono dell'opinione, peraltro, che una maggior felicità del "melos" irrobustirebbe il risultato filmico complessivo, qui e in tutti i casi).

Direi proprio che il nodo del rapporto tra Fellini e Rota è qui. Nel senso che vale di piú, nei film del riminese, il suggerimento musicale, lo sfondo sonoro, l'assemblaggio e la citazione di materiali d'epoca, la sensazione, il profumo di determinati ambienti e di determinate situazioni, che la qualità dei singoli materiali sonori, quasi sempre abbastanza modesta. Solitamente non si tende a scavare troppo in questo rapporto, e si dà per scontata l'eccellenza dei risultati, mitizzando il gemellaggio artistico fra i due. Vorrei tentare di uscire dalla genericità o per lo meno di verificare questo concetto.

Il Fellini senza Rota

Vediamo anzitutto quali sono i film felliniani *non* musicati da Rota (anche se non si sbaglia a dire che, in pratica, tutto Fellini ha la collaborazione di questo compositore). E' successo anzitutto per *Luci del varietà* (1950), che è di Fellini per metà in quanto girato insieme a Lattuada. A parte le attribuzioni contestate, è quest'ultimo che "tira", nell'operazione, ed è lui che ricorre per la musica a Felice Lattuada, suo padre. Questi, compositore di musica sinfonica, operistica e da camera, aveva già musicato pellicole di Camerini, di Poggioli e di Blasetti ed aveva fiancheggiato il figlio regista fin dal suo primo film, *Giacomo l'idealista* del 1942. In *Luci del varietà* la colonna sonora accoglie pochi interventi "di commento" (in chiave patetica, sul rapporto fra il guitto e la attricetta) e per il resto è folta di materiale obbligato, quello che fa da supporto agli spettacoli di varietà che costellano l'esistenza esaltante e stracciona dei personaggi.

Un altro momento felliniano non assistito dall'apporto di Rota è *Agenzia matrimoniale*, episodio di *L'amore in città*, film inchiesta impostato da Zavattini insieme con Ghione e Ferreri, dove Mario Nascimbene è chiamato a musicare tutti gli episodi. Anche se Nascimbene riserva le sue cartucce migliori all'ultimo "sketch" (« Gli italiani si voltano », di Lattuada: retto da un indiavolato e malizioso ritmo per scacciapensieri), la musica di *Agenzia matrimoniale* è piuttosto buona, in quanto discreta, pochi abbozzi di temi spesso interrotti e ripresi, silenzi improvvisi, sospensioni e stacchi che danno all'episodio drammaticità e melanconia.

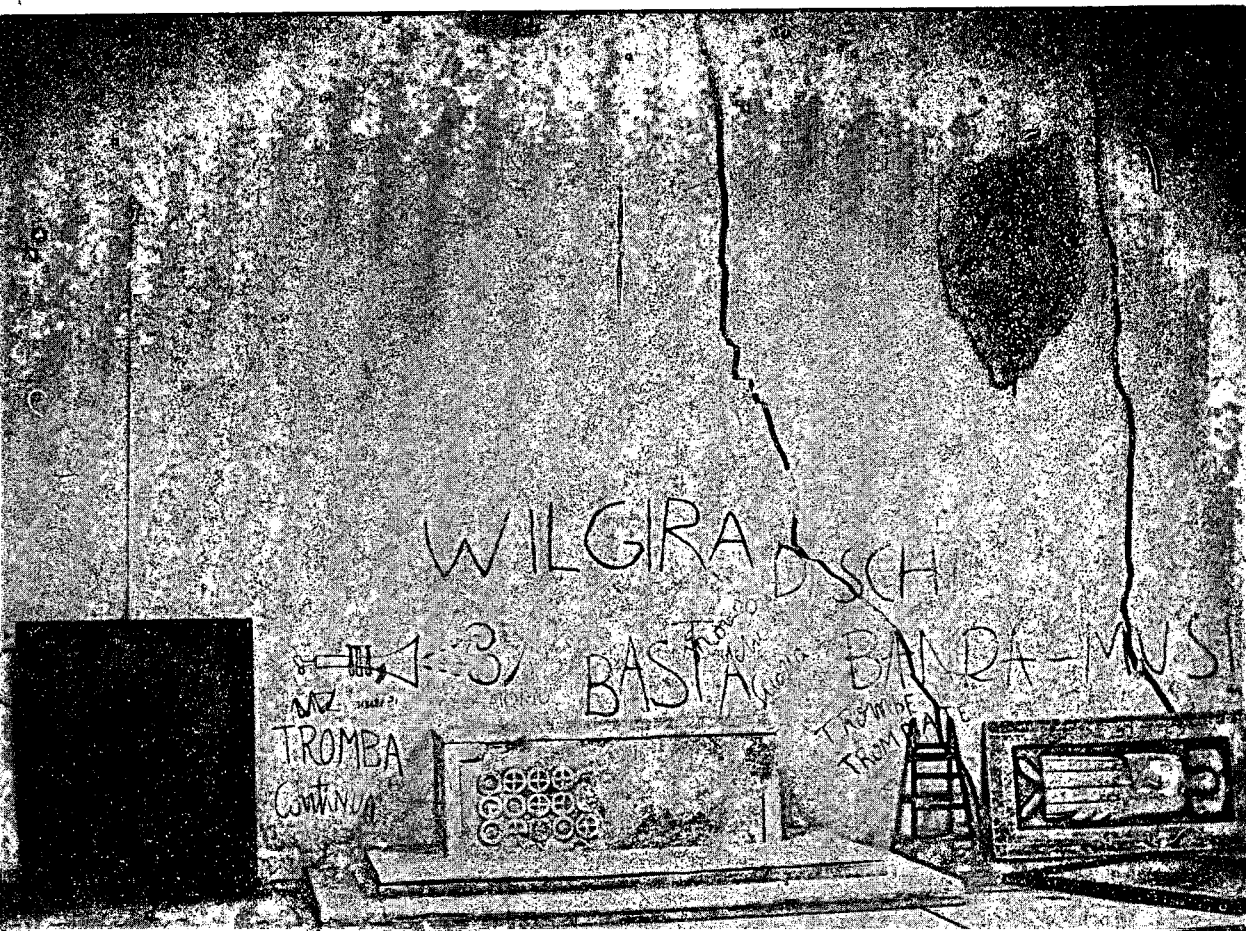
Nomi diversi da quello di Rota li troviamo anche nei "credits" di *Fellini Satyricon*, e cioè quelli di Ilhan Mimaroglu, Tod Dockstader e Andrew Rudin, ma si tratta di tecnici piú che di compositori, ossia dei tre stranieri che hanno manipolato le apparecchiature produttrici di suoni elettronici. Accanto ad alcuni interventi di musica tradizionale (opera di Rota, questa), o meglio ancora impastata a tali interventi, conta di piú, nella colonna sonora del *Satyricon*, la musica elettronica. La Roma antica di Petronio è vista infatti dal regista, come noto, come una dimensione avveniristica: i protagonisti della storia, è stato detto, rappresentano una società "romana" per la lettera, "contemporanea" e ancor piú del futuro per il significato, e d'altronde Fellini stesso ha dichiarato: « In realtà ho fatto un film di fantascienza, sono partito alla ricerca di una dimensione sconosciuta: come un astronauta, come un tuffatore che si immerge nel fondo del mare ». E ancora: « L'aspetto piú tentante di questa operazione cinematografica è quello di evocare questo mondo non attraverso il frutto di una

documentazione scolastica, libresca, di una letterale fedeltà, ma come l'archeologo... Il film attraverso la serie a volte frammentaria dei suoi episodi dovrebbe restituire l'immagine di un mondo scomparso senza completarlo come se quei personaggi, quelle usanze, quegli ambienti vi apparissero per forza medianica richiamati dal loro silenzio da un rituale stregonesco ».

Ecco, la stregoneria, la magia, l'ineffabile. Non suoni organizzati, dunque, non melodie riconoscibili (e tanto meno impossibili richiami a stili antichi, resurrezioni sempre goffe di musica di venti secoli fa), ma sonorità indistinte, filamenti indefiniti, inquietanti sottolineature, ottenute soprattutto dalle vibrazioni sotterranee — o subacquee, o siderali, se preferite — emesse dai generatori elettronici. Insieme, magari, con gli strumenti tradizionali, come nell'episodio del tempio di Priapo, dove un incrociar di flauti con percussioni si impasta con sonorità fluide e misteriose dalle quali si staccano lamenti ed invocazioni, o come nella finta cerimonia funebre di Trimalcione, dove un coro ritmato vocalizza sempre la stessa nota (tipo monaci tibetani, per intenderci) e si compone poi in una trenodia dove percussioni di tipo indiano, barriti di fiati e note tenute di sapore metallico creano una atmosfera davvero stregonesca. Tutta la colonna sonora del film è percorsa da questa sollecitazione al metafisico, ossia verso il di là dal reale: un ansimare, un rombare continuo dove le voci umane, i soffi di vento, gli effetti d'eco, la musica dei sonagli e dei cembali, la musica elettronica concorrono alla creazione di una sgomentante discesa agli inferi.

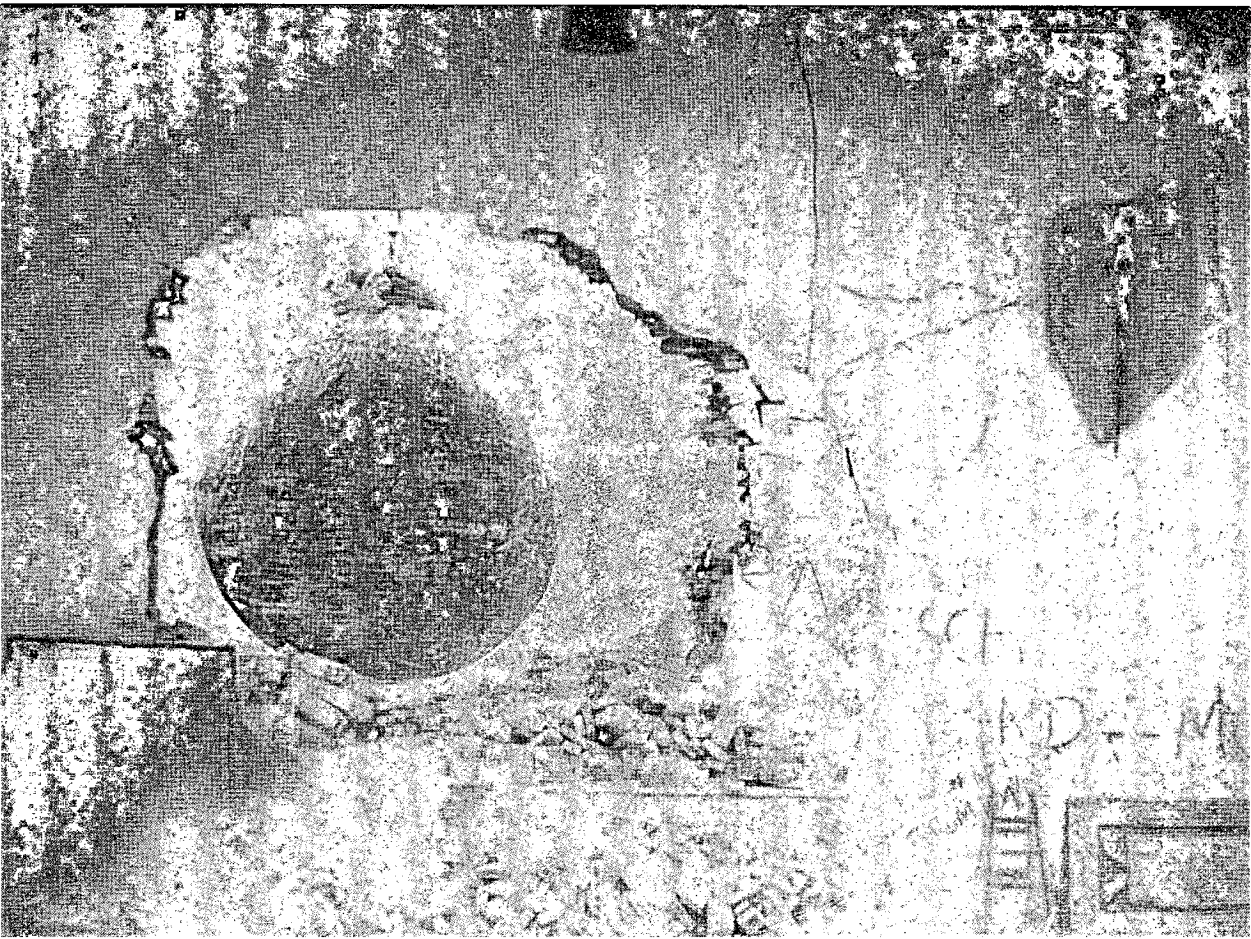
Il resto, nella filmografia di Fellini, è tutto e solo di Rota. La cifra degli interventi di questo musicista è quella di essere senza pretese, di non fare mai la voce grossa. Vedi lo sfondo canzonettistico e la "musica di consumo" di *Lo sceicco bianco* (1950); ancora l'uso di canzonette e di materiale "povero" di *I vitelloni* (1953); il ricorso a motivi popolareschi, dalla vena melodica facile e di presa immediata (i ballabili delle balere, il bozzettismo degli ambienti sonori frequentati dai personaggi, ambienti quotidiani, ora sorridenti ora squallidi) di *Il bidone* (1955); il melodizzare contenuto, dagli sviluppi elementari e dal sentimento roridamente patetico, di *Le notti di Cabiria* (1956).

In mezzo c'è un incontro piú elaborato, quello per *La strada* (1954). Qui Rota elabora una partitura incentrata su un motivo apertamente melodico il quale riveste nel film una funzione dichiaratamente "drammaturgica" e non solo di ambientazione sonora, come piú che altro è accaduto finora. Dico del "tema di Gelsomina", suggerito dal personaggio del Matto sul suo minuscolo violino, e poi ripreso da Gelsomina sulla tromba. E' il motivo

della consolazione e del sogno, quello che permette alla sventurata compagna di Zampanò di sopravvivere lasciando libero sfogo al suo bisogno di spiritualità, di sentirsi anche lei, costretta in una esistenza miserabile, necessaria al disegno di Dio, come il filo d'erba, come il sassolino, secondo la "filosofia" del Matto. E' proprio questo motivo (meglio: questo "leit-motiv", ormai) a far andare in bestia Zampanò, appunto perché quest'ultimo rappresenta il bruto, mentre Gelsomina rappresenta l'innocenza. E' lo stesso tema musicale che Gelsomina riprende prima di morire, e quello che — tempo dopo — Zampanò sente vagare per le campagne, e gli riporta alla mente la presenza sacrificale della donna, e forse lo riscatta della sua bestialità, facendolo partecipe di quella spiritualità che il motivo intende suggerire.
Anche se invero ci sono altri temi melodici in *La strada* (quello appunto della "strada", per esempio, che accompagna gli spostamenti dei due saltimbanchi, o quello della coppia, poi reso acidulo dall'incontro con i tre bandisti di paese), è il tema di Gelsomina a dominare la pellicola. E' destinato a diventare famoso. Rota lo deriva dalla "Serenata in sol" di Dvořak: è un costume di questo musicista, quello di riprendere suggerimenti melodici da altri (o anche da se stesso. Morando Morandini ha scritto

una volta: « Diavolo d'un Rota! O cita gli altri o cita se stesso »). E' successo anche per *Il padrino* di F. Ford Coppola (1972), il cui tema principale — altro successo discografico, col titolo « Parla piú piano » — ripete quello di *Fortunella*, pellicola musicata nel 1957 per Eduardo De Filippo; e piú recentemente per *Assassinio sul Nilo* di John Guillermin, il cui tema portante evoca, come una immagine allo specchio evoca la persona che vi si riflette, l'attacco del famoso "tema di Lara", composto da Maurice Jarre per *Il dottor Zivago* di David Lean (1966). Per la cronaca, dalla partitura composta per *La strada* Rota ha tratto un balletto che è stato eseguito alla Scala con le coreografie di Mario Pistoni e Carla Fracci nel ruolo di Gelsomina.

Il Rota senza Fellini

Si deve dedurre da quanto precede che Rota è un musicista dalla vena avara e dall'ispirazione faticosa? E' invece tutto il contrario. Nessuno piú di Rota è compositore prolifico, fertile, pronto a metter le mani sulla tastiera e a buttare giú note sul pentagramma. Musicista nato, a dodici anni compone un oratorio. Accanto alla musica per film fa tante altre cose, in sintonia col carattere dell'uomo, che si spende sempre, generoso e amabile. Diciamo semmai che non si spreca, che approfitta delle occasioni che gli si presentano, restio a macerarsi sulle ricerche, a faticare nella sperimentazione. La facilità della vena melodica (che si spande in "forme" espressive tradizionali, basate sull'affermazione della tonalità, sulla semplicità d'eloquio, sul tematismo) nasconde il pericolo che l'invenzione sia spesso modesta e che il compositore, scartando lo studio e l'indagine, si ripeta.
Ho accennato all'"altra" attività di Rota, aggiungo qualche notizia. Mi riferisco alla sua produzione concertistica e teatrale, e alla sua alacre fatica didattica. Milanese, classe 1911, Rota si laurea in lettere mentre, sin dall'infanzia, studia musica. Studia composizione con Pizzetti e Casella e si diploma all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, poi si perfeziona per due anni al Curtis Institute di Filadelfia. Tra la sua produzione strumentale un « Concerto per arpa e orchestra », un « Concerto per orchestra », le « Variazioni sopra un tema gioviale », un « Concerto-Soirée », alcune Sinfonie, una « Piccola Offerta Musicale », pezzi per quartetti, quintetti ecc., Sonate per strumenti diversi; liriche per voci diverse su testi poetici; musica sacra (fra cui l'oratorio « Mysterium Catholicum », su un mosaico di testi latini modernamente riletti). Ma è soprattutto per il teatro (a parte il cinema) che la fecondità

di Rota trova il suo campo d'azione preferito: tra i suoi melodrammi si ricordano specialmente l'« Ariodante », d'ispirazione donizzettiana; il « Torquemada », di sapore verdiano; l'opera buffa « Il cappello di paglia di Firenze », che ricorda Rossini; « I due timidi »; « La rappresentazione di Adamo ed Eva »; « La notte di un nevrastenico », divertimento su testo di Bacchelli; « Lo scoiattolo in gamba »; « Aladino e la lampada magica »; « La visita meravigliosa », storia fantastica di un angelo che scende, non compreso, sulla Terra (la tromba dell'angelo richiama irresistibilmente gli squilli della tromba di Gelsomina); « Napoli milionaria », dalla commedia di Eduardo.
E poi le musiche di scena per spettacoli di prosa (da Shakespeare a Tofano, da Goldoni a Molnar, da Testori a Labiche) e di rivista. Qui, in questa preponderante vocazione al teatro, Rota « esplica il patetico lirismo della propria fantasia inventiva, appoggiato su diatonicissime strutture armoniche e su una garbata quanto tradizionalmente efficace strumentazione; qui inoltre può convogliare quelle strutture strofiche, che gli sono congeniali, dalla scia sette-ottocentesca delle forme chiuse, quando invece egli non le intenda come un altrettanto congeniale "pastiche" di bravura dell'opera "all'italiana" » (A. M. Bonisconti).

Sono state qui annotate alcune caratterisriche del compositore che non a caso, dunque, si trova nei film da musicare — e in modo particolarissimo nei film di Fellini — come un girino nello stagno.
Mentre infatti continua a comporre per i teatri e le sale da concerto, e mentre continua ad allevare generazioni di studenti di musica (all'Accademia di Santa Cecilia e ai Conservatori di Taranto e di Bari), Rota si dedica intensivamente al cinema. Ha cominciato nel 1933, con *Treno popolare* di Matarazzo, chiamato alla Lux Film (alla quale rimane legato fino al 1960) per interessamento di Fedele D'Amico. Poi, dopo alcune prestazioni anonime, riprende a firmare le sue partiture durante la guerra, lavorando intensivamente in questo campo a partire dal 1946, sempre pronto a passare da un "genere" all'altro, sorprendentemente duttile e veloce, sempre perfetttamente conscio della necessità di fornire una musica "subordinata". Altri hanno il terrore della banalità, e si sforzano — spesso inadeguatamente — di essere originali e "significativi" ad ogni costo; Rota no, ha sempre il coraggio delle sue azioni, ossia la coscienza di poter e di dover essere "facile", semplice, senza malizie. Non vuole essere inventivo per partito preso, non vuole diventare un "modello".
Cosí, per i film di Eduardo, di Soldati, di Castellani, di Lattuada, di Zampa, gli basta sottolineare atmosfere, citare riferimenti d'epoca, caratterizzare situazioni con spunti elementarmente melodici, guizzi d'ironia, un po' di caricatura. Poi l'incontro con Fellini, preparato forse dal fatto che nel 1947 Rota aveva musicato insieme a Lattuada (Felice) il film *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Lattuada (Alberto).
La fedeltà di ferro nei confronti di Fellini non impedisce al musicista di lavorare anche per altri. Senza uscire dal tema, si può accennare al fatto che collabora strettamente con Visconti per il "taglio" delle pagine della Settima Sinfonia di Bruckner per *Senso,* per il romanticissimo affondo sonoro di *Le notti bianche*, per i riferimenti folclorici e canzonettistici di *Rocco e i suoi fratelli*, per l'ambientazione storico-operistica di *Il gattopardo* (partitura che accanto ad un valzer inedito di Verdi ricupera una vecchia composizione sinfonica dello stesso Rota). Che lavora per Comencini e per Monicelli, per Damiani e per Petri, per Emmer e per la Wertmüller, buttandosi in fuori per i film di Zeffirelli, in cui dà libero sfogo alla sua propensione per il "pastiche", per i rifacimenti "à la manière de". Che, dopo *Anna* di Lattuada, è reputato tra l'altro un esperto in ritmi sudamericani, ed è richiesto dal regista americano Robert Rossen per *Mambo.* E' la prima di una serie di collaborazioni a film stranieri chiestegli via via, tra gli altri da Vidor (*Guerra e pace*), Clément (*La diga sul*

Pacifico e *In pieno sole*), Christian-Jaque (*La legge è legge*), Guy Hamilton (*I due nemici*), Dmytryk (*Cronache di un convento*), Bondarčuk (*Waterloo*), piú l'oscarizzato "sound track" per *Il Padrino* uno e due, per Coppola, e il citato *Assassinio sul Nilo* per Guillermin.
A proposito di premi, Rota ha ottenuto anche quattro "Nastri d'Argento" per la musica: nel 1957 (*Guerra e pace*), nel 1958 (*Le notti bianche*), nel 1964 (*Otto e mezzo*) e nel 1969 (*Romeo e Giulietta*).

La musica? Ce l'ho già tutta in mente

Torniamo a Fellini. Perché, dopo tutto, i nomi del regista romagnolo e del musicista milanese (ma, attenzione, di origine romagnola anche lui) risultano cosí indissolubilmente legati? « Fellini è il narratore di un mondo che è anche il mio mondo » — ha detto Rota. Forse è anche una certa distrazione, una certa pigrizia (vere o apparenti, sincere o sornione) o anche il metodo di lavoro. « La predilezione per il maestro Rota — ha dichiarato Fellini durante un incontro con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia — deriva dal fatto che egli mi sembra abbastanza congeniale ai miei motivi e ai miei tipi di storie e che lavoriamo insieme in maniera (non parlo dei risultati, ma del modo con cui si svolge il lavoro) molto lieta. Non è che io suggerisca i temi musicali, perché non m'intendo di musica. Comunque, siccome ho idee abbastanza chiare del film che faccio in ogni dettaglio, il lavoro con Rota si svolge proprio come la collaborazione alla sceneggiatura. Io sto vicino al pianoforte e Nino sta al piano e gli dico esattamente quello che desidero. Naturalmente non è che gli possa dire i motivi: lo posso soltanto suggestionare e gli dico esattamente quello che voglio. Posso dire che è forse tra i musicisti cinematografici il piú umile di tutti, perché veramente fa una musica, secondo me, estremamente funzionale. Non ha la presunzione e l'orgoglio del musicista che vuol far sentire la sua musica Si rende conto che la musica di un film è un elemento marginale, secondario, che può solo in certi momenti essere protagonista, ma in generale deve soltanto spalleggiare ».
Tipica di questa collaborazione è il ricupero, voluto, di musica già esistente. Fellini, cioè, non vuole da Rota qualcosa di nuovo, delle proposte inedite ma un'eco di qualcosa che lui ha già in mente e che gli deriva dalle musiche da lui frequentate. Tanto è vero che il regista ama i "vecchi motivi" e li ascolta sul fonografo, mentre "gira". « Per lo piú sono vecchie canzonette di quando

ero ragazzino — è ancora Fellini che parla — le marcette del circo equestre che mi hanno quasi traumatizzato e che ritonano in quasi tutti i miei film. Cosicché, alla fine, quando monto il film, la colonna sonora bene o male una sua musicalità ce l'ha. E che succede? Succede che, avendo girato con quei motivi, su quelle cadenze musicali, mi sono profondamente affezionato e vedo gli attori e le prospettive delle mie inquadrature già strettamente legati a quella musica che ho scelto, a quei dischi, a quelle canzonette, a quei motivetti. Quando arriva il momento di fare la musica vera, di incidere la colonna sonora, mi trovo davanti a questo problema: dover rinunciare alle musiche che ho scelto. E qui interviene quell'aspetto proprio angelico, voglio dire, della natura di Nino, per cui invece di trovarmelo contro, Nino dice subito: "Oh, ma le musiche che hai scelto van benissimo, non c'è altro da fare, io lascerei queste, non riuscirei a far niente di meglio". Naturalmente questo atteggiamento cosí arrendevole mi smonta. Mentre dice cosí, comincia a giocherellare con le dita sul pianoforte, tirando fuori dei motivetti come distratti, come se veramente non stesse applicandosi ».
Tutto è chiaro. Per forza, Rota è il musicista ideale di Fellini. Diciamo che gli mette "in bella" le indicazioni, e abbiamo visto di che natura sono. Ogni altro discorso, ora, sull'eccellenza inventi-

va, sulla creatività e sull'originalità non hanno ragione di essere. Rivediamo a questa luce le colonne sonore felliniane, che avevamo interrotto con *Le notti di Cabiria*.

La dolce vita (1960) è il trionfo del "repertorio". La musica di commento vero e propria è rara: c'è un motivo pomposo orientaleggiante che descrive via Veneto, presente sia nei titoli di testa che in quelli di coda; c'è un tema melanconico nel piano quando, all'inizio, la ninfomane recluta la prostituta in automobile, e poco altro. Manco a dirlo, il tema principale (quello di via Veneto) deriva da un preciso suggerimento di Fellini, il quale pensava ad un motivo « che suggerisse una carovana fastosa e straccionesca in cammino, come infatti è un pochino *La dolce vita*, specie di vascello pencolante da tutte le parti, sontuosissimo e miserabile », e ne è venuto fuori un intervento che, secondo lo stesso regista, suggerisce bene « un fasto orientale e decadente ». Ma i riferimenti e le citazioni sono ancora piú funzionali: canzoni, musiche da ballo, ritmi (il rock-and-roll), tutto un materiale di facile consumo e di labilissima consistenza che mette in rilievo la inconsistenza o la debolezza morale dei personaggi, stigmatizzata specialmente nel culmine di tale rappresentazione, lo spogliarello-chic al ritmo di *Patricia*, una canzone naturalmente scelta dallo stesso Fellini. Dimensione cui intende fare da contraltare — a mortificare ulteriormente il protagonista, a schiacciarlo sotto il peso dei confronti — la musica all'organo suonata in chiesa da Steiner, l'intelletuale che si suicida per rigore morale; ma poco peregrino appare l'uso della strapazzatissima "Toccata e Fuga in re minore" di Bach, diventata il "passe-partout" della spiritualità.

Dopo l'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* in *Boccaccio '70*, la cui colonna sonora è basata sull'ossessione di una canzonetta radiodiffusa dagli altoparlanti sovrastanti l'enorme manifesto della iper-popputa Anita Ekberg (« Bevete piú latte / Prodotto piú sano / Bevete piú latte / Prodotto italiano »), ecco *Fellini otto e mezzo*, altra grossa occasione di assemblaggio del "dejà entendu". Ma anche risultato del tutto soddisfacente, dove in modo part:colarissimo non conta la "musica" quanto la presenza sonora di tanto elementi diversi. Una presenza, per esempio, assolutamente stupenda nella sequenza del bagno infantile ricordato da Guido, il protagonista, quando, bambino nella grande casa materna, veniva coccolato e messo a letto fra un chiacchiericcio fitto di donne, i gridi festosi dei ragazzi, un canto lontano di sapore popolaresco: qui il dialetto romagnolo ha una precisa funzione fonetica e restituisce saporosamente l'atmosfera di un'infanzia lontana e irripetibile, dolce e straziante al tempo stesso nel ricordo.

Per quanto riguarda la musica "d'ambiente", essa è affidata

in buona parte alle orchestrine mitteleuropee delle Terme e del grande albergo, tutto un "bric-à-brac" musicale che efficacemente si adatta all'umanità mummificata del lussoso inferno in cui Guido si muove. Abbiamo cosí il Rossini del « Barbiere » e il Čaikovskij dello « Schiaccianoci », la « Cavalcata delle Walchirie » e la « Danza delle libellule », le romanze cantate da vecchie russe e da vecchie tedesche, superstiti anacronistiche di un mondo arcisepolto. Il materiale di cui si servono regista e musicista è frusto, di terza mano (la rumba della Saraghina, ad esempio, è quella famosa del « Venditore di noccioline »), ma adattissima a quel che vogliono rappresentare. Dove Fellini e Rota cadono, semmai, è nell'uso "trasposto" di questo materiale, come nell'episodio sognato da Guido che doma con la frusta la rivolta delle donne del suo "harem", retto ancora dalla « Cavalcata delle Walchirie »: qui il pezzo wagneriano, ancorché psicanaliticamente motivato, doveva apparire grottescamente significante, mentre è troppo facile, addirittura rivistaiolo, e insomma poco incisivo. Niente da dire, invece, sulla fanfaretta da circo dei clowns musicanti che irrompono nella riunione finale sotto la rampa di lancio, che sostituisce la musica indifferenziata e ripetitiva di tutta la prima parte della lunga sequenza.

Memoria, sogno, delirio. I suoni e i silenzi

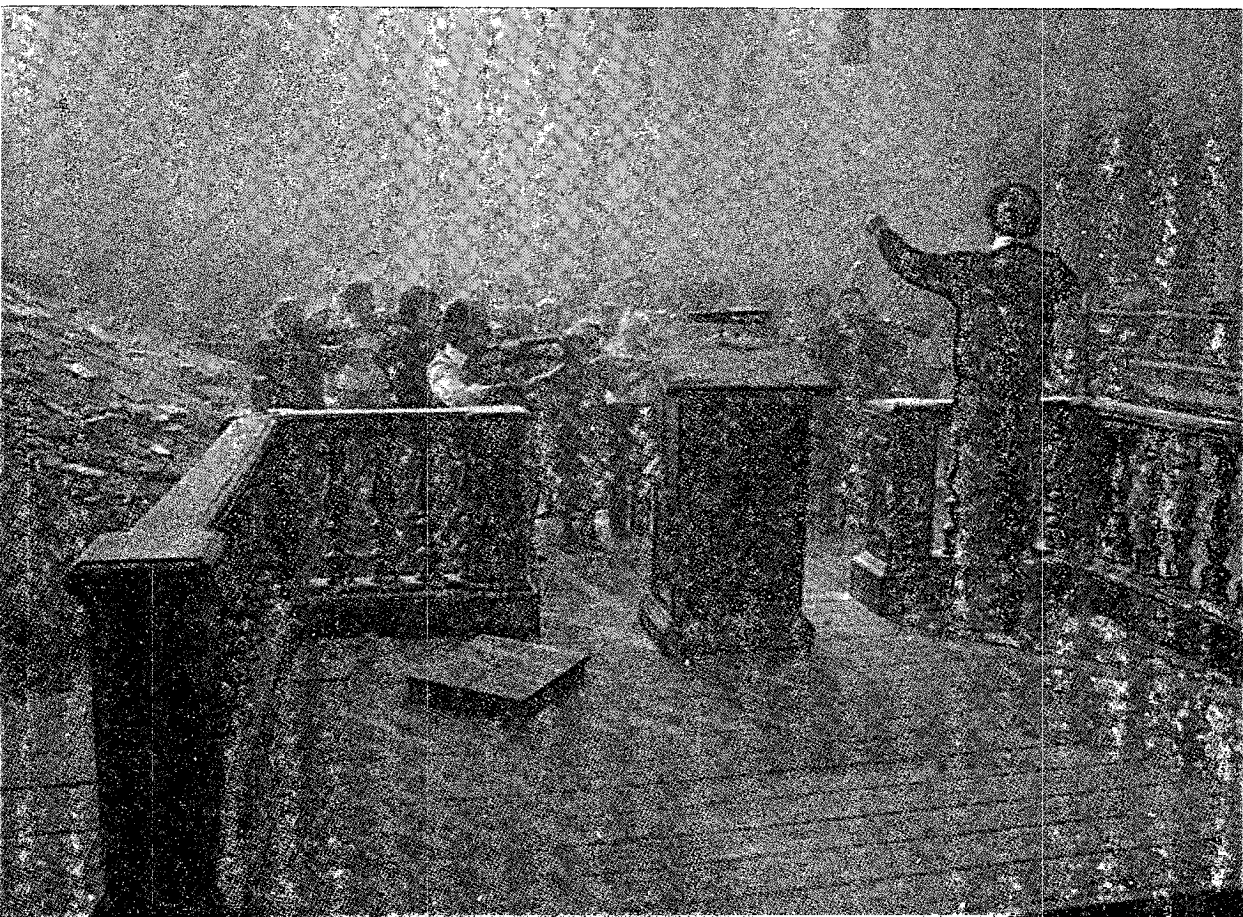
La musica originale presa a sé, come al solito, è poco caratterizzata. Ma, ancora come al solito, vale di piú il resto, e proprio perché il regista piega il materiale sonoro ai suoi fini. E' stata citata la "rumba della Saraghina", un ritmo qualunque, ma utilizzato con fortissimo effetto drammaturgico, quel ritmo fortemente accentato che esplode nel sole, quella donna che danza sulla spiaggia, quella distorsione nei timbri dell'organo elettrico e in alcune dissonanze, la soppressione delle voci dei ragazzi raccolti in una cerchio berciante e plaudente attorno alla saraghina. Un ricorso con quel tanto di trasfigurato e di incubo che condensa a poco a poco la crisi del protagonista.
Suoni, rumori, silenzi. Direi anzi che il silenzio è la dimensione sonora piú singolare di *Otto e mezzo.* Già in apertura, dopo i due smilzi titoli di testa, un silenzio assoluto, irreale, da acquario, domina la sequenza di Guido che si dibatte nell'automobile chiusa, nell'ingorgo indifferente e congelato del traffico. L'angoscia del personaggio prende subito una dimensione da incubo. Sono i silenzi che fanno il vuoto nella realtà accidentale, negli avvenimenti giornalieri di Guido, quando costui ricorda o immagina, quando cioè

fa il silenzio dentro se stesso per ascoltarsi e meditare. Quando sotto gli archi delle terme, appare la visione sorridente e candida di Claudia, la ragazza della fonte, il mondo dei suoni s'arresta di colpo (si interrompe la Sinfonia del « Barbiere » che l'orchestra sta eseguendo sul terrazzo) per questo silenzio intenso e trasognato. Anche la presenza sognata di Claudia nella camera d'albergo (la ragazza sorride sempre, dice soltanto: « Voglio fare ordine. Voglio fare pulizia ») è retta da un silenzio assoluto, che non è semplicemente assenza di suoni ma presenza di qualcosa, inafferrabile ma necessaria.

Altrove non c'è piú neanche distinzione fra musica e suoni, rumori e silenzio che diventano valori alternati o mescolati in modo inestricabile. Come nella prima apparizione dei genitori di Guido, per esempio, accompagnata da una breve e altalenante trenodia senza colore, desolata, o nell'effetto di musica elettronica, abbastanza facile, durante la prima visita alla torre di lancio (efficace, poi, il sibilo in pianissimo che, durante la sequenza, materializza la inquietudine di Guido). Ed ecco infine la marcetta dei clowns, nel finale, ingigantirsi in una orchestrona e spegnersi nel flauto del collegiale vestito di bianco che conclude il girotondo, suggello di un impossibile sogno regressivo, di un impossibile ritorno nel ventre materno. Ed è ancora il silenzio.

Anche *Giulietta degli spiriti* (1965) ripete l'ormai nota formula, ma qui l'effetto complessivo è piú soffocante, dà l'impressione che ci sia "troppa" musica, cosí del resto come appaiono "troppe" le immagini. Ecco un ballabile "demodé" entrare nei titoli di testa, dopo il motivo ossessivo che si propone su pedali di organo elettrico, ballabile ripreso durante la festa-anniversario di matrimonio; ecco sul luccicore della festa un intervento di tipo musi-hall, tutto piume e lustrini; la solita variazione della "marcia dei gladiatori" sulla sequenza del circo equestre, e cosí via.

Conta, anche qui, l'effetto di mistero e di incantamento prodotto dal ricorso a sonorità diverse piegate in un uso tanto strumentale quanto "mortificante" in senso strettamente musicale. Ecco Giulietta, sulla spiaggia, che comincia a vedere cose fantastiche, una situazione retta dal contrasto tra un ballabile eseguito nell'organo elettrico e pause allucinate, con grandi folate di vento e, sull'apparizione della barca dei pirati, un vocalizzo misterioso impastato al tema saltellante della bella vicina di Giulietta. Negli altri incubi entra la musica elettronica, con un pedale insistito, indefinibile, "cosmico", sempre percorso da folate di vento. Nel ricevimento dove si insinuano inquietanti suggestioni sensuali ecco vocalizzi lirici su un ritmo esotico di tamburi, e un canto senza parole quando Giulietta è quasi conquistata dal bellissimo figlio del sulta-

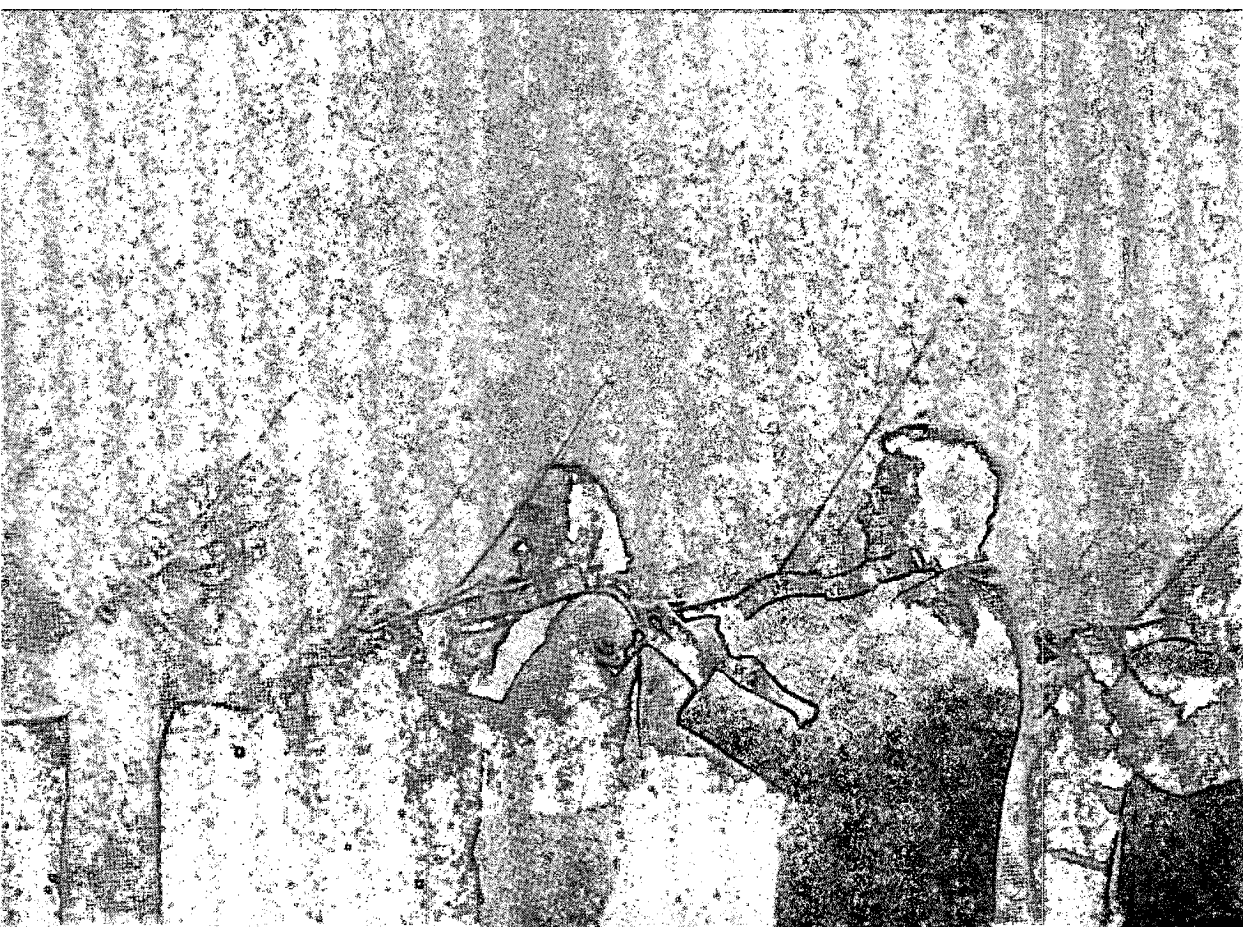
no orientale, atmosfera in seguito sottolineata da tocchi di pianoforte che si udranno anche nella sequenza delle visioni erotiche all'interno della villa. La fantascienza anche qui, se vogliamo: nel finale si scatenano effetti elettronici, silenzi siderali, tocchi di pianoforte interrotti da squilli dissonanti, poi l'accenno al motivo del circo, ai temi ascoltati fino allora; e infine, quando Giulietta è liberata dei suoi incubi, un temino pastorale ha il compito di riportare il personaggio alla realtà, all'innocenza, alla rinascita.
Tutta condizionata dal circo è, ovviamente, la colonna sonora di *I clowns*, realizzato da Fellini nel 1970, dopo l'episodio *Toby Dammit* dal trittico *Tre passi nel delirio*, basato su « Storie straordinarie » di E. A. Poe (gli autori degli altri due episodi sono Vadim e Malle, i quali si avvalgono di musicisti francesi, rispettivamente Prodomidès e Massau). In *I clowns* la musica si stempera in interventi melodici semplificati e abbanodonati alla nostalgia struggente (gli assoli di tromba per le situazioni legate alla "malinconia di clowns": il massimo del patetismo è raggiunto nell'episodio dei due pagliacci che, nel circo vuoto e semibuio, si rimandano l'un l'altro lo stesso motivo). E c'è un dichiarato ritorno alle esperienze del passato, come prova la citazione, in un episodio, della fanfaretta finale di *Otto e mezzo.*

Il discorso diventa ripetitivo. Di *Fellini Satyricon* abbiamo già detto. In *Roma* (1972) il suono è tanto, la musica poca. La pensione che accoglie il giovane provinciale approdato alla Capitale scoppia di voci e di rumori, la cena all'aperto di Via Albalonga è una esplosione di versi e di richiami, lo spettacolo al teatrino della Barafonda è zeppo di canzoni, lazzi e berciate, l'arrivo in città dell'automezzo attraverso il raccordo anulare è una sinfonia spaventosa di cacofonie e di imprecazioni, lo scavo della "talpa" per i lavori della metropolitana tuona come l'apocalisse, il rombo dei centauri che carosellano sinistramente nella Roma notturna sembra stendere una volte funebre su un'urbe dissestata e fatiscente.

Il frastuono macabro dei predetti episodi sembra diventare macabra ironia nella sequenza del "defilé ecclesiastico". Qui una iniziale musichetta di vaghe eleganze barocche accompagna la sfilata dei modelli per preti giovani e suore, per missionari e per celebranti sussiegosi, per diventare una marcia degli spettri sulla parata delle reliquie e assumere poi grottesca funzione di esaltazione delirante nel corteo pontificale, col « Te Deum Laudamus » distorto in maniera da apparire, piú che un inno di trionfo, il Trionfo della Morte, nonostante il timbro argentino delle voci bianche che mettono d'altronde in rilievo la decrepitezza del papa, impassibile nel mezzo dell'estasi mistico-isterica suscitata nei fedeli del palazzo.

Accettazione e consenso

Amarcord (1973) ripete la formula, perdendosi nei mille rivoli di una Romagna rivisitata con una memoria mitizzante e deformante al tempo stesso, popolata di fatalone di paese, di vecchi svaniti, di matti autentici, di ragazzi in crisi di crescita, di vitelloni — ovviamente — di contadini e di insegnanti, di figli della Lupa e di sceicchi arabi —. L'affollamento e la ripetitività sono affidati ad un motivetto portante, di poche note, che Fellini ha voluto riprendere continuamente anzi moltiplicare, farlo sentire in tutti i momenti — a parte il "colore" specifico di alcune situazioni tipiche — come se risuonasse continuamente di un'eco arcana, ripercossa dalle onde concentriche della memoria. Suoni e immagini sono la stessa cosa compongono insieme, inestricabilmente, il cinema di Fellini, un "cinema sinfonico", ha osservato Roberto Escobar proprio a proposito di *Amarcord*, « nel quale cioè l'autore deve necessariamente orchestrare e comporre tra di loro una pluralità elevata di elementi ».

L'ennesima conferma si ha in *Casanova* (1976), per il quale il

regista è giunto addirittura a far costruire degli strumenti musicali (magari inservibili per produrre suoni, ma belli a vedersi). Fellini ha chiesto a Rota alcuni interventi precisi *prima* di girare, in quanto l'epoca della vicenda e le caratteristiche del personaggio escludevano l'ascolto delle musichette adolescianziali tanto visceralmente care al suo cuore. E' cosí che Rota ha composto in anticipo l'opera-cammeo (quattro minuti) eseguita poi dai nobili dilettanti, una canzone militare tedesca, e la mostruosa toccata per due organi eseguita nella satanica gara dei mastodontici organi della corte del duca di Wutenberg; e soprattutto il valzerino acidulo, anzi sulfureo, che scatta dall'uccello meccanico ogni volta che Casanova lo mette in moto, ossia ogni volta che si produce in un coito. E' un tintinnare di note sempre uguali che ritmano come un metronomo (ossia come una "direzione" meccanica, una forzatura della volontà e della libera scelta) le squallide e sempre piú alienanti esibizioni di Casanova.
I riferimenti al Settecento sono assai labili, c'è piú la dimensione fantastica — il solito "immaginario" felliniano — che la dimensione storica e di costume. Il carnevale di Venezia, la morbosità della gigantessa e della balena, Londra e la Germania, i teatri e le monache, il fasto e l'eros, la vecchia amatrice e la bambola

meccanica: l'esame della colonna sonora di *Casanova* riconduce all'esame dei motivi del film, il discorso sulla musica ci riporta all'esegesi sul film nel suo complesso.
Sintomatico, direi, per concludere. Rota si fa inghiottire dalla balena Fellini, scompare dentro il suo umido, oscuro, caldo ventre. La sua musica è consumata, digerita, assimilata, diventa un'altra cosa, cioè film. Il giudizio si deve esercitare su questa dimensione, sulla dimensione cinema, cosí come si deve fare per gli altri apporti all'opera finita, la fotografia, la scenografia, la recitazione eccetera. In particolare, il rapporto Fellini/Rota è basato su una specie di "transfert" (dal primo al secondo, naturalmente). E' verissimo che la qualità intrinseca della musica di Rota è spesso modesta, che la scorrevolezza del dettato va a scapito della profondità. Ed è anche vero (ciò che non si riconosce facilmente) come l'incosistenza di un apporto musicale possa impoverire l'immagine e la situazione filmica — fenomeno verificatosi anche per Fellini — ma sta di fatto che i frutti del matrimonio concertato tra i due sono solitamente positivi. Per lo meno ai fini che il regista si prefigge; diciamo, se preferite, che si tratta di frutti felliniani. Il padre è Fellini anche se chi concepisce materialmente la musica è Rota.
Ha importanza, in questa ottica, che Rota sia guardato con degnazione dai professionisti dell'avanguardia musicale, che la sua "cultura" (tra virgolette, perché in effetti gli interessi di questo compositore sono numerosi) lasci a desiderare, che i suoi risultati si ripetano e si imparentino fra loro o con eventi musicali già accaduti? Direi di no. La sua chiave esistenziale e professionale — come quella di Fellini, d'altronde — è la conciliazione e l'accettazione. Luigi Chiarini ha detto, della collaborazione esemplare tra i due, che Rota ha inteso bene l'umore del regista, « quello spirito che lo porta ad essere amaro e patetico nello stesso tempo, quel tono grottesco che si estrinseca in una satira di costume, ma che non è disgiunto da amorevolezza verso il mondo rappresentato ». Non si può fare a meno, di fronte al suo operato, che esercitare a nostra volta la conciliazione e l'accettazione.

SAN REMO '79: DOUGLAS, ZANUSSI E (POCO) ALTRO

Pietro Pintus

Una rassegna di transizione, di buon livello, questa ventiduesima edizione di Sanremo: senza "scoperte" memorabili (come fu, ad esempio, con il turco Güney), con talune rassicuranti conferme e un grosso merito, l'avere cioè fatto conoscere nella sua interezza la straordinaria "trilogia" dell'inglese Bill Douglas. Nato e cresciuto in un villaggio minerario scozzese, Douglas ha condensato nei suoi tre film i ricordi della sua infanzia e della sua adolescenza vissute accanto agli spettri della miseria, della malattia e della morte; oggettivandoli con duro rigore, con i dialoghi (scarni) in presa diretta, un impiego della macchina da presa che si rifà — come omaggio indispensabile — ai grandi esempi di Grierson e dei documentaristi inglesi degli Anni Trenta, e un senso austero del cinema che affida alla tragicità e intensità dei volti, soprattutto, la sua cifra espressiva. Cinema della memoria e della ricerca di una identità (dal protagonista, Jamie, nascerà il futuro regista), cinema perseguito con la tenacia, la perseveranza e la fatica corrispondenti, per uno scrittore, alla elaborata stesura di un romanzo (il primo film è del '72, il secondo del '73 e l'ultimo del '77-'78), la trilogia della vita di Bill Douglas, che dura complessivamente tre ore, meriterebbe di essere conosciuta al di fuori dell'ambito esclusivo dei festival o dei circuiti collegati al British Film Institute, patrocinatore della eccezionale produzione.

My Childhood; *My Ain Folk*; *My Way Home* di B. Douglas (Gran Bretagna)

I tre titoli — *My Childhood* (t.l.: La mia infanzia), *My Ain Folk* (t.l.: Quelli di casa mia) e *My Way Home* (t.l.: La strada verso casa) — hanno al centro sempre la vita di Jamie. Nel primo episodio egli ha otto anni, il fratello Tommy dodici: figli della stessa madre — ricoverata in un ospedale psichiatrico — e di padri diversi, sono stati lasciati alle cure della nonna materna. E' il 1945, e vicino — siamo a sud di Edimburgo — c'è un campo di prigionieri tedeschi: in sosti-

tuzione della svanita immagine paterna, Jamie si lega d'amicizia con un prigioniero, Helmut, sino a quando questi un giorno non lo lascerà per tornare a casa. In questa prima parte Douglas riscopre situazioni e gesti "fondamentali" (in tutta la trilogia trascorrono, sotto le immagini, le scoperte freudiane e dell'inconscio profondo, sino a Laing e i suoi studi sulla patogenia del nucleo familiare), quelli che si portano appresso tutta la vita, come una indelebile decalcomania: i due bambini davanti al fuoco con la nonna, un furto di mele, la vecchia che si scalda le mani, nella casa gelida, con la tazza in cui è stata versata l'acqua dalla teiera, il passaggio dei treni, i letti disfatti. La ricerca del padre, infantilmente, diventa anche un gioco proibito: Jamie spia nelle viuzze e dietro le tendine sporche quello che crede essere suo padre, Tommy accetta il regalo di un canarino dall'uomo che è "forse" suo padre. E', crediamo, la prima volta che in un film inglese si vede un campo di prigionieri tedeschi, e soprattutto fuori dagli schemi di convenzione della guerra: il conflitto che incendia il mondo, in quella landa miserabile è un'oscura tragedia remota, incomprensibile (un vecchio, durante l'allarme aereo, intona come se fosse al pub — e siamo invece in un rifugio — un'antica canzone popolare). I tedeschi tornano dal lavoro, abbrutiti, e come bestie salgono sul camion che li riporta al campo: è come se il paesaggio, e quel comprensorio di fame, malattie, indigenza e fosca disperazione, ingoiasse tutti, azzerasse ogni cosa senza distinzione di nazionalità. Per cui l'amicizia tra Jamie e Helmut non è soltanto il simulacro di un piccolo, quotidiano paradiso perduto, ma una sorta di amara alleanza tra emarginati ed esclusi.
Il treno, come in tutte le giovani vite solitarie (si pensi a *Pather Panchali* di Satyajit Ray), è un'apparizione fantasmatica che arriva fiammeggiando e sbuffando in brughiere desolate « portando con sé il ricordo del mondo »: e anche qui il treno è per due volte, nella sua corsa grave, discarica di tensioni, simbolo vistoso e liberatorio in un film che, come abbiamo detto, è peraltro essenzialmente oggettivo, senza impennate e indulgenze formalistiche: quando Tommy fugge dopo avere ucciso il gatto che ha mangiato il canarino e rincorre il convoglio con le braccia alzate in un ludico gesto di resa, e quando — al termine del primo film — Jamie salta sul vagone di carbone, per rannicchiarsi in un angolo, mentre il treno abbandona il villaggio. In realtà quella fuga è un salto adolescenziale, la rottura con l'infanzia, la fine di un'epoca: per Jamie coincide con il distacco da Helmut, la visita alla madre pazza in ospedale; e il terrore che la nonna (quel volto edipico che l'accompagnerà per sempre), trovata accasciata, disfatta su una sedia, sia morta. Quest'ultima intuizione è bellissima: Douglas rintraccia tra i suoi ricordi uno peculiare dell'infanzia, la prefigurazione della morte. I bambini inventano la morte in astratto, prima della sua realtà, la anticipano con rabbia, stupore e curiosità di conoscenza. Non casualmente quindi il secondo episodio comincia — è passato del tempo — con il dato archiviato dalla recente morte della nonna. Jamie e Tommy devono lasciarsi: quest'ultimo sarà ricoverato in un istituto mentre il primo sarà affidato alla nonna paterna e a uno zio. E cosí

i familiari piú vicini a Jamie sono ancora una volta i nonni: nel protervo universo della miseria e della malattia mentale, usciti di scena i genitori, li sostituiscono genitori piú anziani, aggrediti dall'alcool e dalla senilità ma anche (come sarà per Jamie che scoprirà nel vecchio nonno un insperato, balzano amico) da molti grani di spiritata follia. Mentre si dilata e si acuisce la solitudine del ragazzo (le esplosioni di collera e le stasi improvvise sembrano mimare, miniaturizzate, le ire dementi degli adulti e dei vecchi) — ecco Jamie solo, sulla neve sporca, negli squallidi cortili chapliniani, che beve il latte del gatto e piscia per dispetto e noia nella cesta del cane, che nasconde sotto il letto della nonna i fiori di uno dei tanti funerali che ha visto —, mentre s'ingigantisce l'idea terrificante di essere soli al mondo, gli adulti (il padre, lo zio) a loro volta sembrano parodiare, per disperazione e fuga dalla realtà orrenda, i riti della piccola drammaturgia borghese: gli adultèri, i figli naturali, le pratiche sodomitiche, le relazioni extraconiugali.
L'oscillazione è perciò per il protagonista — e siamo arrivati al terzo film del trittico, agli anni Cinquanta — tra il rifugio nel grembo non certo protettivo degli avi — e sono immagini della vecchiezza impastate di dolore e tragedia, insterilite dall'inedia e dall'etilismo — e l'approdo alternativo e periodico alle camerate degli istituti assistenziali, alle file dell'Esercito della Salvezza. Per Jamie adolescente, paradossalmente portato via da un istituto dal padre che si è rifatto vivo (gli dice l'istruttore, senza ombra di ironia: « Tu non sei obbligato ad andartene »), c'è ancora una volta il ritorno dalla nonna, distrutta dagli anni e dall'alcolismo. Sarà lei a consegnare, in un momento di vitrea lucidità, al ragazzo "destinato" a diventare un artista uno dei tre viatici letterari, nell'affidargli una copia con dedica ("al mio giovane principe") del « David Copperfield ». Piú tardi, ormai quasi un giovanotto, distruggerà il libro, sanzionando cosí la rescissione da un mondo dickensiano, "sentimentale", emotivo, da buttare decisamente alle spalle. Ed è sintomatico che quel gesto sia accompagnato dalla frase « io voglio fare l'artista » che ripeterà in seguito, in Egitto, nel corso del servizio militare. La distruzione del libro e quella frase non sono una contraddizione: ricordano la celebre citazione pasoliniana di Giorgio Pasquali in *Uccellacci e uccellini* (« I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante »), le fameliche appropriazioni brechtiane e anche, per restare nell'ambito cinematografico, il progredire della poetica onnivora dei fratelli Taviani (si pensi a *Un uomo da bruciare* che assimilava e distruggeva il neorealismo, a *Sovversivi* e allo stesso *Padre padrone*). Gli altri due libri, che segneranno una svolta, glieli presterà un commilitone nel deserto (« Sei vivo, reagisci » gli dirà scuotendolo dall'apatia e da anni di inebetita inerzia): un Gorki e un Kafka. Bill Douglas non ci fa vedere quando anche questi saranno distrutti (assimilati, digeriti, allontanati da sé e ricreati) ma con un tratto di ironica svagatezza (ma tutta la trilogia, cosí plumbea e dura, è disseminata di segnali caustici e sorridenti) farà pronunciare a Jamie di nuovo la frase fatidica (« Io voglio fare l'artista ») accanto a un manifesto di Marilyn in *Niagara*. Quando il giovane torna a casa — e il

film termina su questo finale aperto — nella luce accecante della memoria (immagini solarizzate in una sorta di definitiva calcificazione dei ricordi d'infanzia), il passato ha già la dimensione e la qualità della rielaborazione fantastica: quei muri, le porte sconnesse, il caminetto annerito accanto al quale si è consumata gran parte della sua vita, quel cortile gramo invaso dalle piante matte, appariranno insieme archetipi e stereotipi di una vita altra, e distrutta, costellata di poche parole (« noi parlavamo poco »), rumori, urla e interminabili silenzi, che forse soltanto l'arte (il cinema) potrà salvare dal naufragio del tempo incasellandola per sempre in un lungo nastro di fotogrammi.

Wege in der Nacht di K. Zanussi (Germania Occ.)

Insieme con la trilogia di Douglas, *Wege in der Nacht* (t.l. Sentieri nella notte) di Krzysztof Zanussi è certamente l'opera piú ricca e stimolante vista quest'anno a Sanremo e che solo una sorta di volontà autodistruttiva della giuria ha potuto ignorare (né vale l'obiezione che proprio a Sanremo Zanussi era stato laureato con *Dietro la parete*). In un cinema tutto al presente, radicato nella realtà contemporanea quale è quello del regista di Varsavia, *Sentieri nella notte* è una riflessione sul passato, che abbraccia grandi temi — la guerra, il nazismo, il senso della Storia — attraverso una "storia d'amore": una meditazione sull'immensa tragedia, tuttavia correlata, come si vedrà, all'oggi — e non artatamente — con un suggello di folgorante individuazione. Chi ha creduto di vedere nel film, girato per conto della Westdeutscher Rundfunk, la televisione della Germania Federale, una resa al compromesso o perlomeno il tentativo di non risultare sgradito al committente, ha preso un grosso abbaglio: non ha còlto, oltretutto, la complessità di un disegno piú psicologico che narrativo il quale va ad allinearsi, con coerenza, accanto ai temi di fondo della poetica di Zanussi: l'incontro-confronto degli individui, la sotterranea capillarità dei sentimenti, l'inesorabilità delle scelte, il contravveleno razionalistico di fronte alle ambiguità del reale. Il rigorismo morale di Zanussi ripudia ogni forma di moralismo, cosí come le sue severe pratiche espressive rifiutano qualsiasi concessione, anche formale, al sentimentalismo. I suoi film esigono spettatori inquieti, non soddisfatti e implicitamente collaboranti: dialetticamente questo artista scabro, pieno di pudori e tuttavia implacabile riesce a instaurare sempre un dialogo non superficiale con il pubblico, ponendolo di fronte a conflitti e quesiti e invitandolo, senza prevaricare, a trarre delle conclusioni e a prendere partito. Tutto questo accade ancora una volta in *Sentieri nella notte*.
Il titolo (che all'origine doveva essere chopiniano — Chopin attraversa tutto il film —, desunto da "Raindrop", il famoso preludio in re bemolle maggiore) rimanda a itinerari che si biforcano, oscuri e difficili (sentieri dell'anima, naturalmente) nella gran Notte d'Europa. Le traiettorie della guerra hanno incrociato i destini di Friedrich, un giovane aristocratico tedesco, e di Elzbieta, una baronessa polacca (ancora la sempre stupefacente Maja Komozowska): l'uomo, ufficiale della Wehrmacht, è con le sue truppe, da occupante, nella tenuta della donna; per la Polonia, sfiancata, la guerra sembra finita ma ogni giorno

s'infittisce, nell'ombra, la rete della Resistenza. Friedrich è folgorato dalla passione e quanto piú aumentano il disprezzo e la freddezza altèra della padrona di casa, tanto piú è ossessionato da quella immagine femminile che vorrebbe annettere al proprio mondo, che sente tanto simile a sé per educazione, rango, cultura. Egli ha un compagno d'arme, Hans Albert, un cugino che è stato suo insegnante all'università: nella sua cinica spietatezza, questi incarna la filosofia del nazismo e del fascismo fatta propria da tanti intellettuali (« Sono delle bestie... Ci siamo dentro sino al collo. Bisogna che tu te lo ripeta: si tratta di un'altra specie: negri, cinesi, animali! »). Dirà all'amico, cercando di distoglierlo dalla sua infatuazione e perché lo sente incerto sulla giustificazione da dare, nella sua raffinatezza di letterato, a quel rullo compressore di ferocia e di morte che la Germania ha messo in moto: « La guerra! Essa permette di liberarsi di questo fardello della cultura, di ritornare alla fonte, alla nostra natura. La guerra permette di liberarci. Tu vuoi attraversare questa guerra con la tua cultura. E io trovo che tu passi a lato di una grande occasione ». La guerra, dunque, da un lato come "grande occasione", emblema di tutti gli irrazionalismi vitalistici che culmineranno nella nera mistica del III Reich, e dall'altro l'attraversamento tragico di quella guerra portandosi appresso, cosí come faranno in misura diversa, Friedrich e Elzbieta, la propria cultura.

Questo è uno dei nodi del film, nell'intrico dei tracciati spirituali: all'interno di essi, il complesso confronto-scontro dei due. La baronessa, che aiuta i partigiani (tra essi c'è suo marito, che rimarrà ferito e prigioniero nel corso di un agguato in cui cadrà, tra gli altri, Hans Albert) si serve del nemico innamorato per i suoi fini. Gli chiede un appuntamento. Si veda dal dialogo che trascriviamo la ricchezza e i molteplici piani del rapporto analizzato da Zanussi. « *Friedrich* — Voi mi avete ingannato, tradito. Non fate piú alcuna domanda. Non ne avete il diritto. Già una volta, per causa vostra, non ho compiuto il mio dovere. Ora basta. *Elzbieta* — E' forse a causa di ciò che voi siete ancora vivo. *Friedrich* — E' per questo che mi avete dato appuntamento? *Elzbieta* — No, ma potevo non venire. Sapevo tutto. E sono venuta. *Friedrich* — Per me? *Elzbieta* — No, l'ho fatto per me. La menzogna umilia. Dovevo punirmi. Mi riusciva penoso guardarvi negli occhi. *Friedrich* — Perché mi avete ingannato. *Elzbieta* — Sí. Ma non cerco un'assoluzione per questo atto ed è questa la differenza tra noi, perché voi, voi vi assolvete dimenticando ogni espiazione, ogni umiltà. Voi dovete procurarmi un colloquio con quell'ufficiale. *Friedrich* — Non servirà a niente. *Elzbieta* (rivolgendoglisi con il tu) — Non si può sapere prima. Provaci. *Friedrich* — Ma perché? Buon Dio, perché dovrei farlo? *Elzbieta* — Tu sai perché. *Friedrich* — Perché io amo? Perché questo mi rende debole? *Elzbieta* — Tu non sei debole perché tu ami. Tu sei solamente piú umano. *Friedrich* — Piú umano! Tu dici questo per potermi meglio utilizzare! Non parlarmi d'umanità! Mi fa vomitare. E' chiaro? *Elzbieta* — Sí, è chiaro. Devo pagare. *Friedrich* — Sí, basta coi regali. *Elzbieta* (tornando al voi) — Volete dell'oro? *Friedrich* — Ridicola. *Elzbieta* — Capisco. Qui...

subito? *Friedrich* — Sí. Perdonatemi ». Freddamente gli si concede. Il marito, semimassacrato dalle botte, sarà liberato. I due sono ancora di fronte, per il congedo: « *Elzbieta* — Vi ringrazio di ciò che avete fatto. Ma non fatevi illusioni. Non è stato il vostro intervento che è servito. L'ufficiale ha accettato un compenso. Gli ho consegnato tutti i nostri gioielli. Anche i vincitori mentono. *Friedrich* — E io che ho avuto fiducia in voi. *Elzbieta* — Lo so. Ed è per questo che vi compiango. Ma vi ho avvertito che devo giocare d'astuzia. Non avete voluto comprendere. *Friedrich* — E' vero. Io... io sono stato trasferito. Non ci vedremo piú. *Elzbieta* — Non posso tuttavia darvi la mia benedizione. E' la guerra, e noi siamo nemici. Ma vi do questa piccola croce. Che essa protegga tutto ciò che è buono in voi. E' tutto ciò che mi resta. *Friedrich* — No, avrei l'impressione di essere pagato anch'io. *Elzbieta* — Mio Dio! Come siete poveri voi tedeschi! ».
Friedrich torna a casa in licenza, appena il tempo di sposarsi, stare qualche giorno con la moglie Charlotte, e poi è mandato in prima linea, sul fronte russo. In una sosta del viaggio va a cercare Elzbieta: è rimasta sola, vive nel presbiterio della chiesa diroccata, il padre e il marito sono morti. Le consegna una lettera e le lascia un anello con stemma di famiglia: « Può darsi che un giorno qualcosa cambierà. Può darsi un miracolo. In caso di bisogno vendetelo. E' un oggetto di famiglia, non un furto ». A questo punto il film, all'epilogo, con un imprevedibile stacco temporale, passa all'oggi. Un uomo con magnetofono intervista una giovane donna. E' la figlia di Friedrich, che non ha mai conosciuto suo padre. « Scrivo un libro, le dice, sulla generazione della guerra, e sui ricordi che ne hanno i loro figli ». Dice la ragazza: « Sono nata dopo la sua morte. Non ha avuto alcuna influenza sulla mia vita. Era quasi come l'inseminazione artificiale. Mia madre si è risposata piú tardi ». Dice l'uomo: « Credete che si possa vivere senza coscienza della Storia? ». Risposta: « Non so ». « Voglio dire, senza l'esperienza della Storia? ». Risposta: « Veramente non so ». « Ciò che voglio dire: credete che tutto il passato sia un fardello inutile e che si possa sempre ricominciare da zero? ». Risposta: « Non so. Ho altri problemi ». E quando l'uomo, che ha incontrato Elzbieta, le consegna l'anello e la lettera (« la donna a cui era stata indirizzata me l'ha data senza averla aperta »), la giovane risponde (e qui il film si collega all'inizio in cui avevamo visto la madre di Friedrich bruciare della vecchia corrispondenza): « Allora non l'aprirò nemmeno io ». E cosí il privato e il pubblico tragicamente s'intrecciano, e mentre Zanussi da un lato, nella stupenda epigrafe, ammonisce sull'allarmante rifiuto delle nuove generazioni a conoscere la propria storia, mette in parallelo l'altro rifiuto, il riserbo di Elzbieta: non la rimozione, ma la deliberata ripulsa — al di là dei ricordi — dell'avventura di sangue, di amore e di orrore che l'ha legata a Friedrich. E tuttavia, per lo spettatore consapevole della realtà globale di quell'incontro nella fornace della guerra, e della sua complessità, resta l'inquietudine, sollecitata magistralmente dall'autore, senza alcun lenocinio, con una sorta di fredda e insieme tesa progressione dialettica: la consapevolezza, a doppio fondo, che l'oblio — sia esso consapevole o meno, volontario o inconscio —

nel mentre ci permette di vivere "superando" i ricordi, ci strappa dalla storia e dalle sue radici, ci fulmina in un presente che non ha più la "cognizione del dolore" del suo passato.

Neskolko interwju po litschnym woposam
di L. Gogoberidse
(U.R.S.S.)

Film di non comune livello è *Intervista su problemi privati* (t.l.) della georgiana Lana Gogoberidse: sorprendente ancor più che per la spregiudicatezza dei contenuti e il senso di malessere diffuso che essi esprimono, per la maturità stilistica dell'autrice che nel tracciare un acuminato ritratto di donna (e questa Sofikò completa, con le eroine di *Lettere altrui* e *Domando la parola*, il trio femminile esemplare della cinematografia sovietica contemporanea), riesce a far coesistere in una compatta misura espressiva il gioco dell'ironia e i toni elegiaci, il senso della Storia cadenzata da passi solenni e quello dei piccoli, ma altrettanto importanti, accadimenti quotidiani. Sofikò (è lo stesso nome dell'attrice, Sofikò Ciaureli, figlia del regista celebre negli anni dello zdanovismo) è una giornalista che risponde alla posta dei lettori, che entra quindi nella loro vita privata (« sono stufo, le dirà a un certo momento il marito, del tuo rimuginare nella vita degli altri ») e che è còlta nella fase in cui la trivellante routine professionale coincide con il logoramento del rapporto col marito. Questi alla fine se ne andrà con un'altra (« andare lontano, dove nessuno mi conosce, e iniziare tutto daccapo »): le ultime immagini vedono i due figli della coppia correre per la città, e in particolare la bambina, piangente, scaricare nella perdita del cane un dolore immedicabile. Ritmato per frasi brevi d'immagini, correlato al passato di Sofikò sulla quale incombe il ricordo della madre deportata (dirà, al ritorno di lei, uno dei momenti più intensi del film: « Non conosco le sue mani, la sua voce, come farò a chiamarla mamma? »), continuamente sovrappone e intreccia al suo mondo e ai suoi ricordi il grigio anonimato dei tanti che incontra (la solitudine, la vecchiaia, l'attesa della morte, il bisogno di comunicare: c'è una donna che si infila in tutte le code, ai negozi, per scambiare qualche parola con la gente). Inoltre la Gogoberidse immette nella sua trafelata e inquieta eroina quei balenii di accensione georgiana e un po' pazza fantasticheria che sono tratti inconfondibili di quella repubblica. Ma qui il pedale, su variegati registri, dà un suono grave e insieme argentino, sino a sfiorare modulazioni stupefatte e arcane: come quando Sofikò, ormai certa del distacco del marito, quasi in trance va a casa del fotografo con cui lavora e che segretamente la ama, bardata di collane e catenine, in un ostentato travestimento, e resta ad occhi chiusi ad attendere in silenzio che la vita in qualche modo trascorra: per chiedere, alla fine, « Che ore sono? » e andarsene.

Corps à coeur
di P. Vecchiali
(Francia)

Per chi ama i piatti farciti e fortemente speziati *Corps à coeur* di Vecchiali è un boccone succulento. Chi scrive ha scarsa conoscenza di questo regista (che meriterebbe il passaporto per entrare nell'abulico mercato italiano: si dice un gran bene di *L'étrangleur*, 1970, di *Femmes femmes*, 1974, e *La machine*, 1977) e perciò si limiterà al film visto a Sanremo. Film che, dal punto di vista promozionale, meritava sorte migliore: escluso dal concorso per essere stato "promesso" a Cannes

e poi bandito misteriosamente dalla rassegna sulla Croisette, esce in questi giorni di fine luglio a Parigi, fra critici in vacanza e spettatori accaldati e distratti. Melodramma premeditato (il titolo incrocia l'idea del corpo a corpo come lotta, e del cuore a cuore come tenerezza) dedicato a Grémillon e Gabriel Fauré (il cui Requiem, dice Vecchiali, « mi ha ispirato piú della verosimiglianza »), parabola sull'ossessione dell'amore e della passione (e sull'astrattezza che ne è alla base), *Corps à coeur* salda sin dall'inizio il binomio amore-morte tracciando arditamente con la macchina da presa il segno della Croce (e il protagonista, a un certo momento, si staglierà melodrammaticamente come un Cristo crocifisso). Storia, si diceva, da romanzone: l'*amour fou* di Pierre, un garagista di 35 anni, grande amatore e idolo del quartiere (siamo in provincia e nel microcosmo del faubourg tutti si conoscono) per Jeanne, un'ormai non piú giovane farmacista che ha quasi l'età di sua madre (la splendida Hélène Surgère). Entrambi melomani, si sono conosciuti a un concerto: ma di fronte all'accensione ferina dell'uomo la donna pacata si ritrae, anzi — invitandolo a cena a casa sua — smonta dall'interno, involgarendone gli aspetti piú crudi, i meccanismi erotici: « L'ho invitata a cena, non a letto » gli dice, e poi « in realtà lei vuole mettere la lingua nella mia bocca e soffiare come una foca », e ancora : « L'amore è una festa, se c'è qualcosa che non riesce a controllare si tolga dai piedi ». In un crescendo di isteria e di querulomania, Pierre disperato bracca la donna, inscena una sorta di grottesco altarino fiorito davanti alla farmacia (ma quella croce sanitaria, lassú, è un simbolo allarmante), piange, non mangia, cade infine a terra stremato. Quando, al ritorno da un viaggio-oblio in Normandia, appare almeno placato, arriva un telegramma di Jeanne: « Ho tre mesi di vita, vuole viverli con me? ». L'*amour fou* si celebra con tutti i suoi riti, e si appaga, tra litanie d'orgasmi, corse, follie e una lunga ebbra vacanza nel sud della Francia. Al ritorno, dopo una festa con i vecchi amici e la madre dalla quale Jeanne è esclusa, la donna confessa di avere mentito (« è mia abitudine manipolare la realtà ») e si avvelena. « Non cambiare, resta come sei » gli dice prima di morire. Davanti alla farmacia (una vecchia collega di Jeanne avverte: « Nessuno muore mai ») lui la intravede tra la folla, un po' pesante, sorridente, che gli viene incontro, aureolata di tutte le sue ambiguità. *Conte philosophique* tenero e sarcastico sul rapporto enigmatico tra sensi e sentimento (« Non so se Pierre è veramente innamorato di Jeanne, non so se Jeanne vuole disporre di questo amore sino alla fine ») avverte sornione Vecchiali), *Corps à coeur* nel suo anomalo scardinamento dei generi e nel suo preziosismo è anche una ribalda messinscena sulla giovinezza e la vecchiaia, un sondaggio tenebroso sugli oscuri meandri del desiderio e del possesso. In ogni caso, piaccia o meno, è cinema indiscutibilmente d'autore.

Educatore autorizzato di L. Odorisio (Italia)

Una salda opera prima è *Educatore autorizzato* di Luciano Odorisio, unico film italiano a Sanremo: e che poi sia stata la Rai a produrlo (seconda Rete televisiva) è un'ulteriore conferma della crisi in cui versa il nostro cinema, incapace di sortite dagli steccati della peggiore con-

venzione. Odorisio, partendo dal testo autobiografico di Armando Rossini « Tutti gli altri come me » — il racconto in prima persona delle esperienze di un ex corrigendo diventato educatore in un riformatorio — si è cimentato sul terreno piú periglioso: quello in cui i protagonisti sono per la maggior parte ragazzi, con i rischi sempre in agguato della trappola del patetismo. Al contrario il film — che descrive la delusa parabola di Gianni Frontini, la cui unica dimensione esistenziale è il mondo dell'istituzione oppressiva e repressiva, e l'impossibilità di sortirne attraverso l'illusorio ribaltamento dei ruoli — è duro e violento, senza peraltro dilatarsi enfaticamente nella perorazione. « Non riconciliati », i due ruoli vengono evidenziati in tutte le loro componenti del meccanismo entro i cui ingranaggi viene travolto Gianni che alla fine, risultata inutile l'arma della doppiezza, si ritrova tutti contro, superiori, amici e corrigendi e si sente dire con gelido distacco da uno di questi ultimi: « In fondo lei è sempre un educatore ». L'edizione vista a Sanremo era uno "special", cioè una copia approntata per l'occasione, ridotta di piú di un'ora rispetto all'originale che sarà trasmesso a puntate: sarà perciò opportuno un giudizio piú meditato dopo la programmazione televisiva.

Hvem har bestemt...!?
di P. Venerød
(Norvegia)

Ambizioso ma sostanzialmente deludente il norvegese *Chi ha deciso?* (t.l.) di Peter Vennerød al quale è toccato inopinatamente il massimo premio (sia pure ex aequo con l'importante film georgiano di cui abbiamo parlato): stipato delle velleità e degli esibizionismi di molte opere di debutto, con un occhio a Freud (i ripetuti sogni del protagonista) e l'altro a Laing (l'istituzione repressiva delle cliniche psichiatriche, in combutta con il potere, sotto l'illusoria etichetta socialdemocratica), qua e là sincero nel raccontare le disavventure di Alex, ultimo campione hyppie della contestazione sessantottesca, e nel descrivere la società filistea che lo circonda e ne ha paura, *Chi ha deciso?* è un non volgare campionario di annotazioni sociologiche e un astuto prodotto di apparentemente indigesto consumo.

Sinai Field Mission
di F. Wiseman
(U.S.A.)

Fedele ai princípi del suo documentarismo "scientifico", percorso da una sotterranea vena di diaccia causticità, è l'americano Frederick Wiseman, un sociologo-cineasta che dal '67, anno del suo primo film, *Titicut Foolies,* sforna ogni dodici mesi puntualmente una nuova opera, in presa diretta, l'obiettivo incollato alle cose e agli uomini, mettendo insieme un inesorabile archivio storico delle magagne della civiltà occidentale. Anche *Sinai Field Mission* (due ore e sette minuti su un argomento all'apparenza senza risorse spettacolari, la vita dei diplomatici e tecnici elettronici nella zona cuscinetto fra Israele ed Egitto, fra le "zone di forze limitate") dimostra che all'occhio dell'osservatore sensibile non sfugge nulla, anche in quei torpidi tempi morti che contrassegnano l'esistenza di quel lembo, asetticamente fantascientifico, di Medio Oriente. Wiseman, tallonando — si sarebbe tentati di dire zavattinamente — i microfatti quotidiani e l'iterazione di quel compito delicato fra congegni, monitor e radar, ci trasmette la tensione

e la pericolosità della situazione, fa toccare con mano la delicatezza di quel ruolo d'arbitrio, con le sue "regole come in una partita di calcio", espletato nel cuore del deserto. Dentro l'isola tecnologica gli americani di Wiseman sono passati in rassegna, al di là del lavoro, anche nelle pause distensive. E allora l'occhio implacabile, piú vitreo che mai, registra diluviali bevute e pennichelle, il "footing" solitario e la festa con l'orchestrina di donne, la partita a carte e il grigio bombardamento televisivo con la danza del ventre adiposo in primo piano.

Marsieh
di A. Naderi
(Iran)

Alla lezione di Güney, e al suo cinema di miserabili, accattoni e prostitute sembra rifarsi, anche con il rigore del bianco e nero e l'austerità dello stile "povero", l'iraniano Amir Naderi, autore di *Marsieh*, che eloquentemente significa Requiem. Saggio atroce e disperato (ma senza abbandoni sentimentalistici) di un cinema emarginato che si affaccia, non certo impassibile, sul Golgotha degli esclusi; di quanti, come il protagonista, usciti dopo otto anni di prigione, errano nei bassifondi della grande città (Teheran) nella vana ricerca non solo di un lavoro ma dei mezzi per sopravvivere. Film "della strada", dai neri toni picareschi — tra i quali prende corpo, ogni tanto, una dimensione fantastica: apparizioni surreali, personaggi dai contorni fiabeschi — con venditori ambulanti, giocolieri, scimmie e un uomo che vive esponendo nei vicoli un'immagine sacra, *Requiem* con il suo titolo simbolico sembra volerci ricordare, anche se realizzato prima della rivoluzione, che qualcosa di definitivo è calato sull'antica Persia e i suoi abitanti, e che è legittimo chiedersi verso quali destini una produzione di tal genere sarà mai approdata; e se nell'Iran di Khomeini e del feroce puritanesimo islamico non si faccia tabula rasa oggi anche di queste immagini strazianti di un recentissimo passato.

Barra Pesada
di R. Faria
(Brasile)

Il brasiliano *Barra Pesada* di Reginaldo Faria ci riporta negli slum di Rio, nel quartiere piú degradato e infame della città, dove al giovane Queró l'unica possibilità di sopravvivenza è data — come a migliaia di suoi coetanei — dal possesso di una pistola, per farsi largo nella giungla della vita. A una prima parte tesa, descrittiva, in cui affiora anche — fra le forti tinte e gli accesi colori di una corte dei miracoli contemporanea — una non superficiale analisi sociologica, succede un risvolto piú risaputo: la spettacolarizzazione dell' "inferno" brasiliano attraverso gli stereotipi del cinema gangsteristico hollywoodiano. E' un tentativo di cinema popolare, melodrammatico e insieme di denuncia, articolato con furiosa passione, ideologicamente rozzo ma costruito con discreta sagacia e che ha nel protagonista, il giovane Stepán Nercessian, un interprete veridico che fa spicco sul macchiettismo dei comprimari.

Iarba verde, verde di acasa
di S. Gulea
(Romania)

Un'altra opera prima, che non è stata troppo presa sul serio, è il rumeno *L'erba di casa nostra* di Stere Gulea, giudicato unicamente in ragione della schematica contrapposizione città-campagna e della sua calda volontà di recupero dei valori morali perduti. Ma l'opera è piú com-

plessa e tiene conto, fruttuosamente, della lezione di Šukšin. Alla base c'è una profonda nostalgia non tanto per un generico eden perduto legato alle immagini della terra, quanto per un rapporto di sangue, fisiologico, che univa una volta l'uomo alla natura. Gulea registra la qualità di quello sfaldamento accompagnando il suo professorino di matematica, che lascia la città perché non vuole scendere a compromessi, nel suo ritorno a casa nel villaggio in cui è nato per insegnarvi, con modestia, e per tracciare un bilancio della sua esistenza. Da parte del protagonista non c'è tanto idealismo nel suo mettere a confronto presente e passato, quanto una lucida riflessione sulla contemporaneità e sulla omogeneizzazione dei due mondi una volta distinti. Ellittico, tagliato per scorci rapidi, ricco di osservazioni non marginali, il film è un saggio di conformismo di ritorno ma un buon prodotto dell'industria culturale socialista.

Dei film che restano non c'è molto da dire. *La vita di Baal* di Edward Bennett e *In the Forest* di Phil Mulloy sono stati nel loro sperimentalismo, insieme con la trilogia di Bill Douglas, un doveroso omaggio al British Film Institute. *Why Shoot the Teacher* di Silvio Narizzano, per il Canada, allinea due notevoli attori, Bud Cort e la rediviva Samantha Eggar, nel racconto di un maestro mandato a insegnare in uno sperduto villaggio "difficile" che non può non ricordare il bel film di Martin Ritt, *Conrack*, protagonista Jon Voight. Ad uso interno, e perciò di scarso interesse, sono apparsi l'ungherese *Il baratto* di Gyula Gazdag e il polacco *Non c'è piú pace* di Mieczyslav Waskowski, mentre il turco *Maden* (t.l.: Miniera), di onesto impegno civile, offre come unica singolarità il fatto che il regista, Yavuz Ozkan, è un ex minatore. E se lo svedese *Maggie* di Birgitta Svensson è il non sgradevole ritrattino di una adolescente, il danese *Tu non sei solo* di Lasse Nielsen e Ernst Johansen e l'australiano *Solo* di Tony Williams battono sul tasto dolente dei nostri tempi di volontario o coatto solipsismo: ma mentre il primo con una sorta di fervido candore scioglie un inno agli amori omosessuali come fuga dall'arroccamento solitario, il secondo abbozza piuttosto pretestuosamente il disegno di quattro vite parallele, in misura diversa incapsulate nel proprio egotismo.

I premi di San Remo

Primo premio, ex-aequo, ai film *Neskolko interwju po litschnym woposam* di Lana Gogoberidse (U.R.S.S.) e *Hvem har bestemt...!?* di Petter Vennerød (Norvegia).
Menzione speciale della giuria al film *Marsieh* di Amir Naderi (Iran)

I film di San Remo 1979

Barra Pesada — **r.**: Reginaldo Faria - **s.**: Plinio Marcos - **sc.**: R. Faria - **f.** (Colore): Fernando Duarte - **om.**: F. Duarte, José Medeiros, R. Faria - **scg.**: Francisco Ayrton Ventura - **mo.**: Waldemar Noya - **m.**: Edu Lobo - **fo.**: Mario Da Silva, Vitor Raposeiro - **int.**: Stepan Nercessian (Querò), Italia Nandi (la madre di Querò), Cosme Dos Santos, Marcus Vinicius, Wilson Grey, Banzo Africano, R. Faria, Fabio Camargo, Katia D'Angelo, Newton Couto, Elsa Gomes, Ivan Candido, Rui Resende, Claudio D'Oliani, Haroldo De Oliveira, Kim Negro, Lutero Luiz, Milton Moraes, Milton Villar, Mario Petraglia, Rui Polanah - **p.**: R.F. Farias Ltd-Embrafilme - **o.**: Brasile - **dr.**: 110'.

Corps à coeur (Corpo a cuore) — **r.**: Paul Vecchiali - **asr.**: Gérard Frot-Coutaz - **s., sc.**: P. Vecchiali - **f.** (Colore): Georges Strouvé - **t.**: Ronaldo Abreu - **mo.**: P. Vecchiali, Frank Mathieu, Joelle Marcellot - **m.**: Gabriel Fauré, Ronald Vincent - **so.**: Jean-François Chevalier - **int.**: Hélène Surgère (Jeanne-Michèle), Nicolas Silberg (Pierre), Madeleine Robinson (la madre), Myriam Mézières (Mélinda), Béatrice Bruno (Emma), Christine Murillo (Anna), Louis Lyonnet (Louis), Emmanuel Lemoine (Pupuce), Denise Farchy (Denise), Danièle Gain Danielle), Sonia Saviange (Sonia), Liza Bracconier (Marcelle), Michel Delahaye (Platon), Philippe de Poix (l'artista), Paulette Bouvet (Lina), Marie-Claude Treilhou (Mimine), Chantal Delsaux (Dominique Erlanger), Laurent Laclos (Gérard Frereau), Roland Vincent (Charles Level), Lester Hayes - **p.**: Diagonale - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 129'.

Du er ikke alene (t.l.: Tu non sei solo) — **r.**: Lasse Nielsen ed Ernst Johansen - **s.**: L. Nielsen e Bent Petersen - **sc.**: L. Nielsen, B. Petersen, E. Johansen - **f.** (Colore): Henrik Herbert, Henrik Sabinsky, Biørn Blixt - **c.**: Jette Thermann - **mo.**: Hanne Hansen - **m.**: Sebastian [Knud Christensen] - **fo.**: Per Assentoft - **int.**: Anders Agensø (Bo), Peter Bjerg (Kim), Ove Sprogøe (il preside), Elin Reimer, Jan Jørgensen, John Hhan-Petersen, Beatrice Palner, Hugo Herrestrup, Jørn Faurschou, Merete Axelberg, Ole Meyer - **p.**: Steen Herdel Film ApS - **o.**: Danimarca, 1978 - **dr.**: 94'.

Educatore autorizzato — **r.**: Luciano Odorisio - **s.**: liberamente tratto dal libro di Armando Rossini - **sc.**: L. Odorisio - **f.** (Colore): Massimo Sallusti - **om.**: Tony Cerra - **m.**: Egisto Macchi - **int.**: Gianfranco De Grassi (Gianni Frontini), Giovanni Brusatori (l'educatore Alfio), Guido Celano (l'educatore Mancuso), Guido Leontini (il direttore), Silvio Anselmo (Carlo), Antonio Orlando (Bruno), Antonio Jodice (Mantovani), Duilio Crociani, Maurizio Fiori, Franco Gargano, Valerio Lucarelli, Cosimo Milone, Pino Piciccio, Roberto Piersanti, Giulio Saba, Domenico Santoro, Marco Zenari - **p.**: Rai-Tv - **o.**: Italia, 1979 - **dr.**: 129'.

Hvem har bestemt...!? (t.l.: Chi ha deciso?) — **r.**: Petter Venerød - **s., sc.**: P. Vennerød, Svend Wam - **f.** (Colore): Paul René Roestad - **scg.**: Torunn Müller - **c.**: Anne-May Nilsen Quirk, Ellen Waaler - **mo.**: Fred Sassebo - **m.**: Svein Gundersen - **int.**: P. Vennerød (Ottar), Sossen Krohg (Moren), Sverre Gran (Dr. Sirstad), Stein Rosenlung (Runar), Sølvi Wang (Fru Nelson), Svein Sturla Hungnes (Jørgen), Knut Husebø (Legen), Torgeir Schierven (Tollak), Elen Waaler (Christine), Kjell Petersen, Lasse Tømte, Frank Iversen, Rune Berg, Nils R. Müller, Aud Hammer, Pernille Anker, Jorum Kjellsby, Christian Vennerød, David Curtis, Marie Takvam, Malin Birch-Jensen, Tryggve Larssen, Gunnar Enerkiaer, May-Britt Nilsen, Einar Nomeland - **p.**: Mefistofilm - **o.**: Norvegia, 1978 - **dr.**: 85'.

Iarba verde, verde de acasa (t.l.: L'erba verde di casa nostra) — **r.**: Stere Gulea - **sc.**: Sorin Titel - **f.** (Colore): Valentin Ducaru - **scg.**: Vasile Rotaru - **c.**: Gabriela Lazarescu - **mo.**: Adrian Ionescu - **m.**: Radu Serban - **fo.**: Gheorghe Ilarion - **int.**: Florin Zamfirescu, Octavian Cotescu, Vasile Nitulescu, Ion Caramitru, Mihai Paladescu, Paul Lavric, Ernest Maftei, Dorel Visan, Diana Lupescu, Mariana Cabanov, Ovidiu Schumacher, Rodica Mandache, Melania Ursu, Costel Constantin - **p.**: Romaniafilm - **o.**: Romania, 1977 - **dr.**: 105'.

In the Forest — **r., s., sc.:** Philip Mulloy - **f.** (Bianco e nero): Ian Dobbie - **scg.:** Ann Marie Schöne, Tina Carr, Sue Barnes - **mo.:** Philip Mulloy - **asmo.:** Nick Burton, Anthea Kennedy - **m.:** Carys Hughes - **fo.:** Ben Morris, Judy Freeman - **int.:** Barrie Houghton (contadino/Macduff), Anthony O'Donnell (contadino/Banquo), Ellen Sheean (contadina/Lady Macbeth), Joby Blanchard (il mercante), Nick Burton (l'agricoltore), Larry Dann (il monaco/Venditore ambulante), Frank Ellis (re James I/puritano/Pulcinella), Reginald Jessup (monaco/cortigiano/vecchio/cavaliere), Nicholas McArdle (proprietario terriero/Walpole), Michael Mulloy (il braciante), David Sinclair (cavaliere/carpentiere/mercante/puritano/Pitt), Chey Walker (un ragazzo), Robert Walker (John Bull/brigante/puritano/forestale/cristiano(- **dp.:** Patsy Nightingale - **p.:** Ph. Mulloy per B.F.I. Production Board - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **dr.:** 80'.

A kéftenekü (t.l.: Baratto) — **r.:** Gyula Gazdag - **s., sc.:** G. Gazdag, Miklós Győrffy - **f.** (Colore): Elemér Ragályi - **int.:** Rudolf Hrusinsky (Dénes Czakó, il direttore del Museo), Jenő Horváth (Béla Somló), Róbert Koltai (Péter Bendek), Eszter Csákányi (Anna Török), István Kiss (Dezső Rácz, il regista cinematografico) - **p.:** Studio Objektiv - **o.:** Ungheria, 1978 - **dr.:** 85'.

The Life Story of Baal — **r.:** Edward Bennett - **s.:** basato sul romanzo « Lebenslauf des Mannes Baal » di Bertolt Brecht - **ad., sc.:** E. Bennett, Ben Brewster - **f.** (Eastmancolor): Clive Tickner, Jeremy Brigden - **scg.:** Phoebe de Gaye, Miranda Melville, Tim Wheeler - **mo.:** Brand Thumin - **m., dm.:** Jeremy Barlow - **ca.:** « The Ballad of Evelyn Roe », « Jacob Apfelbock », « The Ballad of the Adventures » di B. Brecht - **arrang.:** J. Barlow - **so.:** Peter Harvey - **narratore:** Caroline Heller - **int.:** Neil Johnston (Baal), Patti Love (Emile), Jeff Rawle (Johannes), Nick Edmet (Eckart), Dinah Stabb (Sophie), Chloe Salaman (Johanna), Roger Booth (Mech), Paul McDowell (Piller), Judy Elrington (Tart), Pauline Holford (Louise), Nick Stringer, Hal Jeayes, Keith Varnier (conducenti dei taxi), Vera Jakob (il portiere), Tim Spall (Lupu), Dave Atkins (Mjurk), Gave Brown (Savettka), Trevor Stuart (accompagnatore), Jim Broadbent, Miles Reitherman, John Boswall (i boscaioli) - **p.:** Margaret Williams per B.F.I. Production Board - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **dr.:** 58'.

Mackan (Maggie) — **r., s., sc.:** Birgitta Svensson - **f.** (Colore): Petter Davidson - **om.:** Lars Karlsson - **scg.:** Stig Limér - **mo.:** Thomas Holéwa - **m.:** Jan Lindell - **mx.:** Kjell Westman - **fo.:** Roger Sellberg - **int.:** Maria Andersson (Maggie), Kåre Mölder (Kenneth), Franciska Von Koch (Gudrun), Thomas Norström (Roffe), Camilla Floyd (la sorella di Maggie), Ulla Blomstrand (la madre di Maggie), Willie Andréasson (il padre di Maggie), Margit Carlqvist (la madre di Gudrun), Marianne Aminoff (l'insegnante di francese), Per Flygare (l'insegnante di matematica), Palle Granditsky (il sacerdote), Sonia Höök (Tina), Hans Jonsson - **p.:** Drakfilm-Svensk Filmindustri-Svenska Filminstitutet - **o.:** Svezia, 1977 - **dr.:** 105'.

Maden (t.l.: Miniera) — **r., s., sc.:** Yavuz Özkan - **f.** (Colore): Izzet Akay - **m.:** Omar Zulfu Livanelli - **int.:** Cünyet Arkin, Hale Soygazi, Tarik Akan, Halil Ergün, Meral Orhansay - **p.:** Maden Film - **o.:** Turchia - **dr.:** 93'.

Marsieh (t.l.: Requiem) — **r., s., sc.:** Amir Naderi - **f.** (Bianco e nero): Reza Modjaveri - **m.:** Dariush Roshauravan - **int.:** Manoutchehr Ahmadi, Miriam Sedaghat, Reza Shade - **p.:** Ali Mortazavi - **o.:** Iran, 1976-'77 - **dr.:** 140'.

My Ain Folk — **r.:** Bill Douglas - **asr.:** Ian Sellar - **s., sc.:** B. Douglas - **f.** (Bianco e nero): Gale Tattersall - **mo.:** Peter West - **fo.:** P. West, Mike Ellis, Peter Harvey - **int.:** Stephen Archibald (Jamie), Hughie Restorick (Tommy), Jean-Taylor Smith (la nonna), Bernard McKenna (il padre di Tommy), Sig. Munro (il nonno di Jamie), Paul Kermack (il padre di Jamie), Helena Gloag (la nonna paterna), Jessie Combe (la moglie del padre), William Carroll (il figlio del padre), Anne McLeod (l'amica del padre), Robert Hendry (il soldato), Miss Cameron (l'insegnante), John Downie - **p.:** Nick Nacht per B.F.I. Production Board - **pa.:** Tony Bicat, Charles Rees - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **dr.:** 55'.

My Childhood — **r.:** Bill Douglas - **asr.:** Nick Moyes - **s., sc.:** B. Douglas -

f. (Bianco e nero): Mick Campbell - **asf.**: Gale Tattersall, Bahram Manoochehri - **mo.**: Brand Thumim - **fo.**: Tim Lewis, Bob Withey, Mike Billings - **int.**: Stephen Archibald (Jamie), Hughie Restorick (Tommy), Helena Gloag (la madre di Tommy), Jean-Taylor Smith (la nonna), Karl Fieseler (Helmuth), Bernard McKenna (il padre di Tommy), Paul Kermac (il padre di Jamie), Ann Smith (la madre di Jamie), Eileen McCullum, Helen Crummy, John Crummy, Helen Eccles, John Eccles - **p.**: Geoffrey Evans per B.F.I. Production Board - **o.**: Gran Bretagna, 1972 - **dr.**: 48'.

My Way Home — r.: Bill Douglas - **asr.**: Martin Turner - **s., sc.**: B. Douglas - **f.** (Bianco e nero): Ray Orton - **scg.**: Oliver Bouchier, Elsie Restorick - **mo.**: Mick Audsley - **so.**: Digby Rumsey - **int.**: Stephen Archibald (Jamie), Paul Kermack (il padre di Jamie), Jessie Combe (la moglie del padre), William Carroll (il loro figlio Archie), Morag NcNee (l'amica del padre), Lennox Milne (la nonna), Gerald James (Sig. Bridge), Andrew (il ragazzo in casa), John Young (l'assistente di bottega), Ian Spowart (lo studente), Sheila Scott (la madre adottiva), Joseph Blatchley (Robert), Radir (il ragazzo egiziano), Lita Roza (la cantante), Rebecca Haddick (la donna dell'Esercito della Salvezza) - **p.**: B.F.I. Production Board - **o.**: Gran Bretagna, 1977-'78 - **dr.**: 72'.

Neskolko interwju po litschnym woposam (t.l.: Intervista su problemi privati) — **r.**: Lana Gogoberidse - **f.** (Colore): Nugsar Ierkomaisvili - **int.**: Sofikò Ciaureli - **p.**: Gruzia Film - **o.**: U.R.S.S., 1978 - **dr.**: 90'.

Nie zaznasz spokoju (t.l.: Non c'è piú pace) — **r.**: Mieczysław Waśkowski - **f.** (Colore): Jacek Mierosławski - **scg.**: Adam Kopczyński - **m.**: Jaroslaw Kukulski - **int**: Krzysztof Janczar, Joanna Pacuła, Piotr Pregowski, Ryszard Faron, Tomasz Borowy, Henryk Golebiowski, Bogdan Ibdebski, Dariusz Legowski, Lidia Korsakowna, Gustaw Lutkiewicz - **dp.**: Wilhelm Hollender - **p.**: Polish Corporation Film Production "Zespoly Filmowe"- "KADR" Unit - **o.**: Polonia, 1978 - **dr.**: 108'.

Płomienie (t.l.: Fiamme) — **r., s., sc.**: Ryszard Czeala - **f.** (Colore): Czeslaw Swirta - **m.**: Zbigniew Kalemba, Czeslaw Lukowicz - **int.**: Jozef Duriasz, Henryk Hunko, Ryszarda Hanin, Alicja Jachiewicz, Barbara Krafftowna, Zuzanna Lozinska, Magdalena Wollejko, Irena Kownas, Emil Karewicz - **p.**: Profil - **o.**: Polonia - **dr.**: 87'.

Ponmanie — r.: Dharmasena Pathiraja - **s., sc.**: Kavaloor Rajadurai - **f.** (Bianco e nero): Donald Karunaratne - **mo.**: S. Ramanathan - **m., dm.**: M.K. Rocksamy - **int.**: Subashini Peters, K. Balachandran, Kamala Thambirajah, Dr. Nandhi, S. Thirunavukkarasu, S. Mounaguru, M.S. Pathmanathan, Sitralega Mounaguru, Bawani Thirunavukkarasu, K. Shanmugalingam - **p.**: M.W. Rajasingham - **o.**: Sri Lanka, 1978 - **dr.**: 90'.

Sinai Field Mission — r., s., sc.: Frederick Wiseman - **f.** (Bianco e nero): William Brayne - **mo.**: F. Wiseman - **p.**: F. Wiseman per Zipporah Films - **o.**: U.S.A., 1978 - **dr.**: 127'.

Sisäinen vihollinen (t.l.: Nemico interno) — **r., s., sc.**: Kai Salminen e Mikael Wahlforss - **f.** (Colore): Petri Hämäläinen - **mo.**: Atti Kari, Tuula Mehtonen - **m.**: Jukka Ylönen, Los Camarados - **fo.**: Olli Soinio, Antti Kari - **p.**: Oy Epidem Ab - **o.**: Finlandia, 1978 - **dr.**: 75'.

Solo — r.: Tony Williams - **s., sc.**: T. Williams, Martyn Sanderson - **f.** (Colore): John Blick, Steve Locker-Lampson - **mo.**: T. Williams - **m.**: Dave Fraser, Robbie Laven, Marion Arts - **mx.**: Robert Allen - **int.**: Martyn Sanderson (Jules), Lisa Peers (Judy Ballantyne), Vincent Gil (Paul Robinson), Perry Armstrong (Billy Robinson), Davina Whitehouse (Rohana Beaulieu), Maxwell Fernie (Crispin Beaulieu), Veronica Lawrence (Sue), Val Murphy (Anita), Jock Spence, Frances Edmund, Uncle Roy, Gillian Hope - **p.**: David Hannay - T. Williams Productions PTY - **o.**: Australia-Nuova Zelanda, 1978 - **dr.**: 95'.

Al tagroba (t.l.: L'esperimento) — **r.**: Fuad el Tahamy - **s.**: basato su un racconto di Dhia Khudhayer - **sc.**: F. el Tahamy - **f.** (Colore): Abdul Lattf Saleh -

om.: Rifat Abdul Hamid, Talal Farid - **mo.:** Tareq Abdul Karim, Waleed Jameel - **m.:** Abdul Al Sarraf - **fo.:** Feisal al Abbasi, Falal Faraj, Za'im Fadhel - **int.:** Sami Kaftan, Ghazi al Tikriti, Widad Salem, Karim Awad, Salman al Jawhar, Saleema Khudhayer, Fadhel Khalil, Abd Ali Al Lami, Wiam Abdul Salam, Kassem Al Mallak, Fadhel Jassem, Leila Gorgis, Ka'id Al Numani, Hamees Al Banna, Zeinab Ali, Taleb Al Furati, Sammar Mohammad - **p.:** Ministero della Cultura e dell'Arte - **o.:** Irak - **dr.:** 100'.

Wege in der Nacht (t.l.: Sentieri nella notte) — **r., s.:** Krzysztof Zanussi - **f.** (Colore): Witold Sobocinski - **m.:** Wojciech Milar - **int.:** Mathieu Carrière, Maja Komorowska, Horst Frank, Zbigniew Zapasiewicz - **p.:** Westdeutscher Rundfunk - **o.:** Germania Occ., 1978-'79 - **dr.:** 97'.

Why Shoot the Teacher — **r.:** Silvio Narizzano - **asr.:** Martin Walters, Bob Eberle, Jim Long - **s.:** basato su un romanzo di Max Braithwaite - **sc.:** James Defelice - **f.** (Colore): Marc Champion - **scg.:** Karen Bromley - **c.:** Jean Causey - **mo.:** Stan Cole - **m.:** Richy Hyslop - **ca.:** « I Can't Give You Anything But Love » di Harry Richmond, « Moonglow » di Joe Venuti, « Swiss Moonlight Lullabye » di Wilf Carter - **so.:** Richard Lightstone - **int.:** Bud Cort (Max Brown), Samantha Eggar (Alice Field), Chris Wiggins (Lyle Bishop), Gary Reineke (Harris Montgomery), John Friesen (Dave McDougall), Michael J. Reynolds (Bert Fields), Kenneth Griffith (l'ispettore Woods), Scott Swan (Dan Trowbridge), Merrilyn Gann (Sheila Barnes), Joanne McNeal (signora McDougall), Norma West (signora Bishop), Alan Stebbings (Lester Sinclair), Joe Yasinsky (Signor Brown), Vernis McCuaig (signora Brown), Richard Davison (Roger Brown), Kathie Ball (Laura Brown), George Gwin (Orville Jackson), Rob Unsworth (Charlie Fuller), Phyllis Ellis (Rita Danchuk), Ken Rehill (Tom Tobin), Bill Nelson (Bill Fratus), Ed Bell (Dan Smith), Doug Blake (Percy Garfield), Jim Devereaux (il conducente del treno), Margery Hill (signora Montgomery), Lymon Potts (l'annunciatore della radio), Dale McGowan (Jake Stevenson), Curtis Peterson (John Stevenson), Andrea Paulson (Anne McDougall), Warren Sulatychky (Charlie McDougall), Larissa MacLean (Pearlie Sinclair), Michael Zwiers (Sammy Sinclair), Karen Bernstein (Violet Sinclair), Jody Gaye Scott (Cathy Friessen), Ronald Urban (Paul Friessen), Cynthia MacDonald (Mary Field), Rick Brenness (Bill Field), Jennifer Hill (Summer Littlewood), Michael Ross (Alan Littlewood), Murray McCune (Bob Sanderson), Cathy Lynn Viste (Betty Bishop), Dale Crowle (Myron McDougall), David Figenshaw (Carl Wells) - **dp.:** Les Kimber, Rob Lockwood - **pe.:** Fil Fraser - **p.:** Lawrence Hertzog per WSTT Productions-Fraser Film - Canadian Film Development Corporation - **pa.:** Michael Cheda - **o.:** Canada, 1976 - **dr.:** 100'.

GARAGET (Garage)

r.: Vilgot Sjöman - **o.:** Svezia, 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 140.

« *Garage* è un thriller psicologico alla mia maniera », ha dichiarato Vilgot Sjöman. In realtà, quella del thriller psicologico è una forma cara a tanto cinema europeo; è un modo narrativo col quale l'*autore* paga il suo piccolo tributo filologico alla tradizione cinematografica americana e a quel complesso di nozioni sedimentate nel sistema dei generi. Ma Hollywood usa i generi con un'altra abilità e vi mette a fuoco una vera e propria filosofia quotidiana dell'esistenza. Gli europei, invece, si fermano — poche sono le eccezioni: sicuramente il vecchio Melville, forse il giovane Alain Corneau e pochi altri ancora — al "due piú due fa quattro", ad uno psicologismo del particolare che di solito non vede al di là del proprio naso. In queste pastoie cade pure lo svedese Vilgot Sjöman — un regista che in altre occasioni (soprattutto con lo spavaldo *Io sono curiosa)* aveva saputo dare migliore prova di sé — con *Garage*, nordica vicenda sulla figura di due intellettuali, riuniti prima da una amicizia e poi da una donna: Pia, moglie dell'uno e amante dell'altro, è letteralmente divisa tra i due uomini, nel corpo e nel destino.

Chi sono questi due uomini? Due intellettuali, dicevo. Andreas è professore di teologia, austero, morigerato, preoccupato da ogni minima piega della sua esistenza materiale, angosciato da un senso di colpa che sembra legato alla sua stessa cultura: è il marito di Pia. Ulf è l'esatto contrario, è un cinico uomo di mondo, malandrino e donnaiolo: naturalmente, lui è l'amante di Pia.

Quando scopre che la moglie aspetta un figlio concepito col suo amico, il morigerato, austero, professore di teologia progetta di ucciderla. Ma Pia ha già pensato al suicidio. Il suo amante, poi, le dà il colpo di grazia e fa di tutto per lasciar ricadere la colpa su Andreas. Il povero professore di teologia avrebbe la possibilità di discolparsi, ma preferisce proclamarsi autore dell'omicidio che non ha commesso per espiare le proprie delittuose intenzioni.

Andreas e Ulf sembrano le due facce della stessa medaglia, o meglio i due comportamenti opposti e complementari di una personalità schizofrenica, divisa dall'esplosione che ha disgregato l'unità della coscienza borghese negli anni settanta. Naturalmente, quanto piú Ulf è sadico, men-

zognero e manigoldo, tanto piú il suo alter ego è disposto al vittimismo e sinceramente masochista. L'uno commette le colpe. L'altro sconta le pene. Il loro sodalizio si configura come un equilibrio apparentemente stabile; ma questa stabilità è determinata da una doppia devianza, da due tipi di mostruosità psicologica e che finiscono per sorreggersi l'un l'altra. Il dettato moralistico di *Garage* dichiara, abbastanza esplicitamente, che questo falso equilibrio potrebbe anche essere eterno perché riesce a tenersi in piedi finanche sugli specchi di un'umanità dissociata. E non è un caso che Sjöman venga a cogliere il segnale d'allarme proprio nella provincia che fa da sfondo alla vicenda di *Garage*. E' nella provincia, infatti, che covano, sotto la cenere, le passioni piú violente, le ambizioni, le insospettabili tensioni di una società apparentemente tra le piú tolleranti. Questa provincia svedese, muta, rabbiosa, sordidamente isterica, rappresenta la condizione umana mortificata di fronte all'epoca del capitalismo tecnologico. Ecco che, dietro la tessitura psicologica di *Garage*, riemerge il Sjöman dedito all'analisi sociologica, il Sjöman di *Io sono curiosa* dieci anni dopo. E, dopo tanti anni di cinema, Vilgot Sjöman non poteva fare a meno di soffermarsi anche sul proprio ruolo di produttore di cultura, sulla figura dell'intellettuale nell'economia di una società che ormai non è piú tanto lontana da quel 1984 di cui scriveva Orwell. Andreas e Ulf rappresentano anche la coscienza schizofrenica dell'intellettuale, scissa dinanzi alla improvvisa accelerazione dei processi di sviluppo della tecnologia dell'informazione e alla vertigine del suo consumo. Cosí i due tipi (opposti) di comportamento di Ulf e di Andreas possono essere ricondotti a questa problematica. Ulf è la scelta della spregiudicatezza imprenditoriale; Andreas è il peso dell'etica ottocentesca. Si gioca in questo spazio simbolico la partita tra due concezioni della cultura: da una parte c'è la volontà di entrare nei grandi canali dell'informazione e dell'altra il timore di perdere l'identità del ruolo, da una parte ci sono le compromissioni con il mercato della cultura in pieno trionfo della tecnologia e dall'altra i complessi di colpa e la nostalgia dell'infanzia, da una parte c'è l'amoralità di una funzione che non può essere astratta rispetto ai meccanismi reali della produzione e dall'altra i retaggi di un passato romantico.

Stefano Masi

LES HEROINES DU MAL (Tre donne immorali?)

r.: Walerian Borowczyk - **o.:** Francia, 1979.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 141.

In *Interno di un convento* Borowczyk inquadrava il disordine delle voglie di sesso nella rigida tenuta di un luogo per definizione "chiuso"; chiuso essenzialmente all'oggetto possibile di quelle voglie. La tensione e l'emozione del film venivano dallo sfregamento di un interno, materiale fino a dissolversi, su un esterno cosí assente da finire per concretarsi: l'invocazione di una suora, « vieni, Gesù », con ciò che non poteva non conseguire, la diceva piú lunga — su rapporti tra natura e soprannaturale, tra realtà fisica e fede nell'aldilà — di quanto la patina produttiva eroticoitaliana non facesse apparire. Tensione ed emozione che tutti provano, avendo la possibilità di lanciare un'occhiata, quanto piú persistente, dentro la scatola di un evento di sesso, sulle contrazioni e le pause della bestiola presa alla trappola di un desiderio.
La differenza sta, ovviamente, nel tipo di occhiata. In Borowczyk non era l'occhiata ammucchiata, narcotizzata, stropicciata, che non crede a se stessa capitata su uno spettacolo che le si offre con beneficiata casuale ed erezione premio. Era lo sguardo intenso che sviluppava una conformazione a scatola, la scatola delle cinepresa in cui, con un'osmosi di ritmi e forme nette, si trasferiva la coscienza dello spettacolo; nel vero senso della parola:

l'"interno" di un convento. Conventuale, con una sua "regola", la disciplina della cinepresa: ogni inquadratura era una cella, una sequenza l'allineata di celle nel corridoio, un primo piano lo specchio di una monaca nella sua cella. L'occhiata, che il tipo di produzione cinematografica voleva appannata da un fiatone da cameriere appeso al buco della serratura, diventa l'occhio del film di Borowczyk, la lente a contatto — morbidissima e acutamente penetrante — del suo obiettivo. La misura dei corpi e dei fatti, insomma, veniva presa da un metro che aveva già, dentro, una sua adeguazione ad essi, al loro carattere interno. Lo "sguardo" che ce ne veniva era né piú né meno che il riflettersi del convento al suo esterno; il campo visuale, con le sue traccianti dinamiche, ne perimetrava le mura, si consumava negli atti che queste chiudevano e occultavano.

In *Tre donne immorali?* Borowczyk inventa per le protagoniste, col piglio programmatico, luoghi chiusi, a cui appone il sigillo di una combaciante ripresa. Nel primo episodio, Raffaello Sanzio costruisce un grosso scatolone di legno, irto di tramezzi cunicoli botole, praticandovi la propria analisi, estetica e amorosa, della Fornarina. Nella trasparente identificazione registica, il congegno ambientale stringe e rende sensibile lo spazio dove si sviluppa la ritmica costante dell'amore tra il pittore e la modella, imitando, del mezzo tecnico del film, il meccanicismo animato al suo interno dal motore umano dell'eros e del talento della rappresentazione genereralizzatamente eratica). Il movimento continuato, ora lento ora piú rapido, ripete gli impulsi di un pistone, d un albero-motore edenico, l'ingranaggio caldo e perfetto di un sistema di accensione e propulsione. Pare che Raffaello morisse per "eccessi" di questo genere (secondo una versione malvagia, si sarebbe vergognato di confessarlo al medco accorso, il quale finí per praticargli il solito salasso, coè, nelle sue condizioni, il classico colpo di grazia). Nel film è sempre la Fornarina ad ammazzarlo, ma in vero stile Rinascimento, con una velenosa pozione; dopoché esce dalla scatola per darsi a rapporti piú ariosi, con un pastorello meno esangue dell'urbinate, ad angolo retto sulle colonne atterrate di Campo Vaccino; come, con familiare riferimento alle bestie che quietamente vi stazionavano, si chiamava il Foro (romano).

Provando l'uscita dalla sua mania — della donna schiantata dal sesso maschile che ne storicizza, con una occlusione dialettica e finalizzata, la "natura" —, Borowczyk esce, appunto, dalla scatola del suo stile. Ma il modo della ripresa (oltreché il modo in cui la Fornarina è presa e ripresa, "more caprino", come dicevano gli interdetti ecclesiali) anche all'aria aperta, nel capriccio con rovine dell'esterno classicheggiante, riproduce — senza volere e sia pure, quindi, senza molto stile — la scatola in cui si realizzava l'assoggettamento del corpo femminile al piacere e soprattutto al contemplante-fattivo stimolo di cultura, sotto l'immenso occhio azzurro del cielo patriarcale; nonostante la fanciulla si avviticchi, nelle sue posizioni sulle colonne, come lichene di natura e di carne sui residuati archeologici della civiltà. Il suo farsi capra, o pecora, il suo stare girata e prona non può riportarla dal Rinascimento e dalle trabeazioni cadute dell'impero romano al felice regno animale. Borowczyk filma da lontano, col teleobiettivo, due di quelle figurine che, nelle stampa del Piranesi sui monumenti antichi, esibiscono per contrasto il carico di un passato storico quasi mostruoso nel suo stagliarsi al di sopra delle loro presenze infimamente biologiche. Porge allo spettatore un cannocchiale: guarda un po' che fanno quei due laggiú. Dopo la prima sorpresa, percò, ci si accorge che non fanno altro se non mandare avanti la baracca — la surrettizia scatola — della storia umana, ricostituendo, a livelli mai fuoriusciti completamente dalla cultura (e ce lo ricorda la tecnica evidenziata del "particolare", del tpo di ripresa), il motore sabotato di Raf-

faello. La scatola ritrova il coperchio, appena spostato sul suo orlo per far uscire una nuvoletta di fumo.

All'inizio del secondo episodio, risiamo al mito animalistico, con Marceline, tenera adolescente il cui umoroso hobby, di fars lambire da un coniglietto ciò che pure è abbastanza difficile prendere per una carota, è bruscamente interrotto da genitori, rappresentanti caricaturali di un volgarissimo millieu borghese, che le servono a pranzo la cara bestiola tirata su a bocconcini tanto speciali. E il trauma non finisce qui, ché un negretto del posto approfitta dell'inebetimento della ragazza per insegnarle, giusto in un ovile, come le pecorelle per amore o per forza s'intendono con i montoni; salvo a impiccarsi, poi, per la paura — vedendola insaguinata ed esanime — di averla stroncata. Al contrario. Munitasi, lei, di un coltellaccio da macellaio va nella came da letto dei genitori dormiente e fa schizzare il fiotto veemente del loro sangue sulle foto, sui ninnoli che tradizionalmente Borowczyk cura per renderci il tempo dei cari e ridicoli avi. Il racconto, tratto da una novella di Mandiargues intitolata « Il sangue dell'agnello », si tende tra le scatole simmetriche della casa e dell'ovile — spazi di bestialità variamente risaltate dal transito fresco e morbido della ragazzina. Al crudele giocattolo della "casa di bambola" abitato da pupazzi grotteschi si affianca la scatola di paglia dove il regista adagia il fine bestiario dei suoi presepi. La cometa che lo conduce è ancora quella della rivalsa femminile contro il giogo del maschio e della famiglia. E' un tentativo di risarcimento sui catastrofici esiti dei ritardi autoerotici delle sue eroine, abbozzato con la sicura intuizione, se non altro, della cambaciante meccanica tra scatola della ripresa e ambienti pregni dei fatti filmati. Il filmare, anzi, è in quel combaciare. Come dimostra l'ultimo episodio, piccolo pamphlet sul rapimento di una donna il cui fido cagnone, dopo una meravigliosa corsa, giunge a castrare a morsi sia il frenetico criminale che, approfittandone al di là del riscatto, l'ha tenuta prigioniera, sa il legittimo consorte, ancora esultante pel ritrovamento dell'oggetto della propria legittimità carceraria, sostituendoglisi nel cuore — e altrove — della carezzevole padroncina. Il bandito, minacciandola con un'arma nascosta, aveva introdotto la donna, all'uscita da un negozio, dentro un incastro di scatole di cartone all'interno del quale lentamente, senza farsi notare dai passanti, s'era spostato verso un furgoncino che poi costituisce il luogo mobile del sequestro e della violenza, della punizione e dell'accoppiamento bestiale. Sono forzati all'estremo i dati di un incapsulamento che ha funzionato come indicatore di una comprensione, di una tensione dello spazio dell'immagine, da cui i personaggi femminil di questo film sono sgusciati fuori, menando colpi vendicativamente mortali al mondo maschile: con la complicità di un archetipo animale, una posa da "uroboro", il serpente che si morde la coda — che poi poteva essere una figurazione pecoreccia, attraverso cui, in ogni caso, passava un circuito di piacere versato dalla parte del femminile. E se la storia della Fornarina, forse per la ricerca di un'aura pittorica e la conseguente sfalsatura mediale, non convinceva sulla capactà di illusione e di finzione — tutt'uno con la riuscita, insomma, del pezzo filmato — di un simile mito di donne non trionfate e finalmente trionfanti, gli altri due racconti contengono in sé una scintilla di fascinazione liberatoria, di acceso gioco tra interno costrittivo della scatola e senso del di-fuori, dell'aperto, di un piacere naturale come il respiro: quell'ansito secco del cane veloce e aereo come un fantasma del teatro "nô" che taglia, lisciato da una panoramica a seguire, le vie di Parigi. Fino al grembo della prigioniera. Per rimanerci senza conseguenze, figli maschi e morale della storia.

Maurizio De Benedictis

NATIONAL LAMPOON'S ANIMAL HOUSE (Animal House)

r.: John Landis - **o.:** U.S.A., 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 144.

Una cartografia della comicità americana non dovrebbe, tra le altre coordinate, dimenticare due tratti fondamentali quali "grasso" e "magro". La storia della comicità al cinema è leggibile anche (e la cosa è meno frivola di quanto sembri o pesi nel discorso) tenendo d'occhio la bilancia, le circonferenze, i volumi, i pesi in eccesso o in difetto, la faccia paffuta o quella emaciata o smunta. Non a caso il peso-forma in una *fiction* comica è quella assicurata dalla "coppia" grasso-magro, dal bilanciamento tra obesità e denùtrizione cronica: Stan Laurel & Oliver Hardy su tutti. Intorno alla struttura anatomica dell'attore comico si intrecciano ripetutamente una comicità *implosa* (cerebrale, verbale, emotiva, allusiva, timida, impacciata e impigliata nelle cose, nelle persone, nel mondo e in tutto ciò che è fuori dell'*io* delizioso o banale dell'attore-personaggio) e una comicità *esplosa* (rumorosa, fisica, corporale, estroversa, frenetica, vorace, intraprendente, caotica). La soggettività del comico esploso è una protesi che esiste solo nell'aggressione e nella catastrofe dell'universo narrativo.

Naturalmente le due tipologie si incastrano l'una nell'altra, (quasi a conferma di come la "coppia" sia la figura chiave della comicità classica) e i tratti del grasso si sovrappongono a quelli del magro e il "magro" affiora a sorpresa nelle distrazioni del "grasso".

John Belushi, uno dei protagonisti di *Animal House,* appartiene alla categoria "grasso" e ne riassume cosí bene le caratteristiche principali da apparire come un modello "puro", da laboratorio, oltre che un condensato intrigante e affascinante di emozioni comiche. Il corpo di Belushi precipita sullo spettatore alla fine di anni Settanta marcati dalla presenza colta del primo cittadino di Manhattan (Woody Allen) che scruta la realtà, i rapporti d'amore, la vita e la morte dall'alto di una libreria e che fa di ogni film un teorema sulla risata intelligente.

La frenesia e la febbre, certe banalità e anche certe *volgarità* rendono Belushi un alleato della "scuola Mel Brooks", ma Belushi appare proiettato in avanti o meglio si scaraventa in quel territorio simbolicamente inesplorato che confina con il nuovo cinema americano dei primi anni '70 ed è popolato da personaggi per i quali Vietnam, cocacola, rock, anni Sessanta, scuola, televisione, vecchio cinema, America sono solo *oggetti* immessi in un circuito di consumo veloce, disimpegnato, non problematico, senza quei nodi mitici ed epici ancora coinvolgenti per i giovani di *Un mercoledí da leoni* di John Milius.

Privi di mitologie e furori epici resta solo il consumo sfrenato del vecchio cinema come in una tavola calda che serve hot-dog alla memoria. John Landis, uno dei tanti giovani autori-registi (ha esordito nel 1972 con *Schlock* e prima di questo film ha realizzato nel 1977 *The Kentucky Fried Movie),* guida l'operazione alle spalle della tradizionale commedia studentesca.

Dopo *American Graffiti* di Lucas, che con Spielberg e Coppola è uno degli architetti dell'universo hollywoodiano post-televisivo, i giovani nel cinema americano sono fermi alla condizione studentesca, alle soglie di una vita adulta che è quella degli irregolari e dei "loser" sociali raccontati dal nuovo cinema americano fino a qualche anno fa.

Il cinema americano e i corpi messi in campo disegnano ora una adolescenza e una giovinezza per quei personaggi, sognano un tempo senza spasmi o tragedie, eppure costruito in questi anni in cui tutto sembra consumato in una lunga dissolvenza storica.

Animal House come *Grease* scopre una singolare nozione di cinema in costume. Per Belushi e compagni di

catastrofi soft lo scenario temporale è un 1962 in un college frazionato in club e bande rivali. Facce pulite, capelli corti, cravatte, completini e buona educazione opposti a giubbotti, jeans, barbe non curate non sono segnali e tanto meno sintomi di una lotta ideologica o di un contrasto culturale. Nulla a che vedere con la norma e l'alternativa. Tutto si misura a alcool, donne, balli, beffe e scherzi.

I riti di ammissione nei club, il toga-party, le incursioni notturne, lo spiare le ragazze di notte da dietro le finestre, la parata e la catastrofe finale sono le "situazioni" tematiche e narrativi; questa appare la strategia come in una vetrina da self service. Consumare velocemente, ingurgitare questi frullati di luoghi comuni narrativa; questa appare la strategia simbolica di un cinema che prevede e immagina un pubblico giovanile allevato televisivamente, ma capace ancora di emozionarsi per una giovinezza allegramente turbata da una sessualità da rapporto Kinsey o per una giovinezza non vissuta perché gli attuali spettatori erano appena nati e offerta come un omogeneizzato di comicità ad alto contenuto di anidride carbonica che fa le bollicine come certe bevande.

Belushi è l'unico punto di forza di un film divertente, ma non travolgente. Grasso, pazzo, sguaiato, confuso, delirante: un vero corpo da sipario strappato.

Enrico Magrelli

ZERKALO (Lo specchio)

r.: Andrej Tarkovskij - **o.:** U.R.S.S., 1974

V. altri dati in questo fascicolo a p. 150.

E' uno specchio che riflette in modo particolare, quello di Tarkovskij. Prima di tutto, è una superficie frantumata, che viene flagrantemente meno ai principi di continuità sintetica del "medio" espressivo della vecchia estetica del "rispecchiamento" (quella, ufficiale, dell'epoca stalinista, mai ufficialmente abiurata). I pezzi di mondo che si rilevano dai frammenti hanno, però, essi il carattere rotondamente molato di corpi autoconclusivi e sintetici. Non c'è il filo unitario di uno sguardo consolatorio a cucirli nella progressione di una anamnesi con emersione purificata nel presente. Il passato, da cui pure la memoria deve averli tratti, da una parte scompare negli stacchi tra l'uno e l'altro di essi: e in questo modo è drasticamente sconfitto; d'altra parte, invece, domina, proprio in quanto azzerato, come moltiplicatore dell'evidenza sospensiva che li fissa in una zona priva di tempo "storico" (altro bel colpo al vecchio "rispecchiamento"). Una zona che è soltanto quella del fisico scorrimento delle immagini del film; in questo senso *Lo specchio* è autobiografico: soltanto come autoritratto di un artista come giovane-vecchio regista. I versi delle poesie del padre di Tarkovskij, che ogni tanto intervengono nel sonoro, la lunga scena della mano che sfoglia un volume di disegni del Rinascimento, sono esempi di modalità espressive da cui la peculiarità dell'esprimersi per immagini filmiche risalta nella forma lucidamente esclusiva dell'isolamento del regista. L'"arte piú importante" definiva il cinema Lenin, in relazione alla sua incidenza diretta sul sociale. Ebbene, Tarkovskij se ne fa strumento della propria separatezza; lima particolari infinitesimi per chiudere ogni varco alle generalizzazioni; con la precisione di un intagliatore di diamanti, vuole escludere qualunque "mediazione", qualunque inscrizione in una Storia. Le scene del documentario sugli incidenti alla frontiera cinese servono a distanziare l'area della sua visione non tanto dai cinesi "barbari" (orientali in genere), contro cui la Russia avrebbe la missione storica della difesa dell'occidente, quanto da ogni missione storica in cui si potrebbe o dovrebbe pensare di investire qualche parte del dono eccezionale del carat-

tere di individualità. Il vero “confine” riguarda quest'ultima; soldati cinesi e soldati russi (sovietici), rispetto ad essa, sono la stessa cosa. Il brano non si fonde nel film perché non deve fondersi — la Storia è l'“eterogeneo”. Pure, il cinema è “importante”; ma lo è allora per la sua incidenza completamente indiretta. Lo specchio non media e compone una spinta del singolo verso il sociale, ma fornisce un tagliente riscontro a ogni singolo di questo sociale. E, attraverso il riconoscimento di *ciascuno* dei componenti una società, nazionale o sovranazionale, che passa il lampo di una comunità unita nelle pieghe profonde di una comunanza di traumi e visioni. Nulla è simbolico nei frammenti perfettamente lisci del film; nulla può essere percorso da una identificazione elaborabile su schemi socializzati. Ogni riconoscimento può solo essere ad personam: l'isolamento di Tarkovskij per la solitudine di ogni singolo spettatore; e questo nel modo secco di una rappresentazione in cui lo stesso attore e la stessa attrice sono “ad un tempo”, rispettivamente, l'autore da ragazzo e suo figlio, la madre dell'autore e sua moglie. Dentro ogni cristallo del ricordo assistiamo al puro gioco degli elementi: aria — le piante improvvisamente agitate, una folata di vento che investe la dacia —, terra — i contrassegni tipici della campagna russa —, fuoco — l'incendio della stalla, il volto della mamma ai riflessi del caminetto —, acqua — i capelli stillanti della donna, nella tempesta magnetica di una sinestèsi onirica —. Il regista distilla essenze originarie e le difende a oltranza contro l'esterno storico: la corsa terrorizzata della donna presa dal sospetto di un refuso tipografico ai danni di un'opera, presumibilmente di Stalin, dilata all'intera realtà, contestuale e no, la stimmata dell'incubo stalinista. L'intera Storia non è che una lunga fossa comune.

L'assolutezza con cui Tarkovskij vede uno scampo nella piú chiusa aderenza tra i lembi di un'identità che è *sua* e basta, non lascia spazio allo spettatore che, con una specie di “clonazione” alchemica, non diventi *lui*, davanti al film e dentro. Non gli lascia spazio; ma proprio cosí, indirettamente, lo incide nella serie di calchi vuoti — frammenti di specchi — dove ogni storia individuale trapassa di assenza in assenza e solo in questo trapassare è qualcosa.

Maurizio De Benedictis

I LIBRI

ALBERTO ABRUZZESE: « La grande scimmia » - Roma, Napoleone, 1979, in 8°, pp. 197, ill., L. 8.000.

La cultura dell'immagine ha subíto una enorme evoluzione dal '700 di Piranesi agli anni di Georges Méliès.

In « La grande scimmia » Alberto Abruzzese ci propone questa parabola, compiendo un percorso che passa attraverso l'opera di Grandville, di Robida, di Doré e degli altri grandi illustratori ottocenteschi. Un simile studio si inserisce bene nella tradizione dei tentativi, operati a differenti livelli da molti studiosi, di immettere il cinema nello sviluppo storico della cultura occidentale, intesa quale corpo unitario e in continua evoluzione. Ma lo scopo di Abruzzese è ben diverso da quello che tradizionalmente muove questo genere di ricerche: non si tratta piú di dare al cinema una patente estetica, quel lasciapassare all'Olimpo dell'Arte che al principio del secolo gli veniva cocciutamente negato. Al contrario, lo sforzo di Abruzzese mira ad allontanare lo spettacolo cinematografico dalla zona di influenza delle "estetiche", per avvicinarlo all'area del consumo popolare di cultura. Non si tratta, dunque, di uno studio sull'evoluzione della specie artistica, ma di un lavoro teso a individuare nella storia della cultura occidentale un filo rosso nel gusto popolare per l'immaginario.

Il libro di Abruzzese si sofferma specialmente sulla figura del "mutante", analizza il *topos* dell'oggetto inanimato che prende vita, quell'elemento al quale Freud dava a pieno titolo l'attributo di "perturbante"; mettendolo però in relazione alle problematiche della moderna sociologia dell'arte, cioè assumendolo come chiave interpretativa del rapporto tra autore ed opera d'arte. « La letteratura dell'orrore — egli scrive — è ripiena di situazioni in cui ritratti, statue, affreschi prendono vita per vendicarsi o del loro autore o del loro ignaro osserva-

tore. L'antica maledizione per chi voglia ritrarre la perfezione dell'assoluto pesa sull'anima romantica ed esplode nella letteratura eccentrica. Tra il quadro e l'artefice si scatena il conflitto tra esteriorità e interiorità: a volte è l'esteriorità mondana a rispecchiarsi nel prodotto del lavoro spirituale, cosí tranquillizzando il caos della propria anima nell'equilibrio della Forma, nella sicurezza dello stile, nella veridicità del sentimento: altre volte è l'interiorità stessa dell'opera a sconvolgere le incertezze del suo autore, rivelandogli le incredibili immagini dell'inconscio, il caos dell'anima, i baratri della mente, le paure della memoria, l'orrore del desiderio, le crudeltà del cuore ». Questi aspetti *orribili* della conoscenza sono intesi da Abruzzese come metafore del processo creativo che esplode nella vertigine di una trasformazione. Il punto di arrivo di questa "mutazione" è la cultura di massa, è il cinema. Le teorizzazioni di Walter Benjamin sulla "riduzione" dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e sulla perdita dell'*aura* si accostano bene al discorso sul narcisismo di Lou Andreas-Salomé che, nel saggio « Il narcisismo come doppio orientamento », scriveva: « Senza volerlo l'artista ha il pubblico in sé, e questo quanto meno egli voglia preoccuparsi di esso, completamente assorbito dal processo creativo stesso ».
Abruzzese dedica molto spazio della sua analisi alla figura del "mostro". Il mostro, oggetto sul quale convergono le pulsioni di vertigine della mutazione, viene progressivamente interiorizzato nella scrittura e nella produzione artistica, fino ad essere letteralmente incarnato nella *macchina mostruosa* del cinema, apparato che non solo mette in scena il mostro nel racconto filmico ma gli dà vita nella pratica quotidiana. « Vi è una continuità — scrive Abruzzese — tra i lettori dei processi per streghe e i bisogni del pubblico di massa ». Dai processi alle streghe, spettacoli di piazza del '600, fino al cinema c'è un comune legame di crudeltà. Quella del "mostruoso" è una delle categorie predilette dal pubblico di massa, insieme a quel "bello" e a quel "melanconico" che Poe teorizzò in alcuni suoi scritti. Nel mostro cinematografico, che è King Kong ma *anche* Tarzan, Frankenstein ma *anche* Superman, l'integrazione fra trucco e corpo, tra macchina e anima, è cosí perfetta che non è piú possibile distinguere i vari "materiali di costruzione": in alcune inquadrature il "mostro" è un uomo truccato, in altre si tratta di un enorme fantoccio, in altre ancora è un piccolo modellino. Questa eterogeneità essenziale si perde nella scrittura, e nel risultato finale non è possibile piú riconoscere le componenti originali giacché è lo stesso linguaggio filmico ad avvalorare la realtà dell'*immaginario*. « Tarzan — scrive Abruzzese — è un ibrido perfetto. L'orrore della sua nascita è stato completamente rimosso; lo scambio tra uomo e bestia consente l'utilizzazione delle qualità positive dell'uno e dell'altra. Esercita la propria volontà su un corpo che è tuttavia capace di combattere secondo le leggi primitive della società cannibalica ». Progressivamente l'orrore della *mutazione* viene ricoperto da una pelle d'uomo. Ma l'anima è quella di una macchina. I tormenti della conoscenza, la dolorosa consapevolezza della mutazione: tutto ciò oggi è stato rimosso dalla superficie della cultura di massa.

Ma nei suoi prodotti permane qualcosa che è il segno del passato, le piaghe di una spaventosa amputazione. Ciò emerge perfino nella quotidianità piú spicciola del nostro vivere sociale, attraverso il cinema e attraverso la televisione, attraverso i fumetti e attraverso i video-game, tutti meccanismi che organizzano in maniera sempre piú serrata le trame di un immaginario tecnologico che tende al livellamento dei bisogni culturali e alla creazione di un gusto medio.
La *macchina* è anche nel corpo del divo, dietro la carne; non solo il robot che popola le storie *science-fiction* è fatto di ingranaggi; gli ingranaggi sono nascosti sotto la pelle delle *star* che esibiscono i loro splendidi corpi, i loro occhi profondamente azzurri, le loro labbra.
L'immagine nella sua corsa verso il futuro sta diventando adesso elettronica: dal cinema alla televisione. Se l'immagine cinematografica si fondava ancora sulla "meccanica", come il corpo dell'uomo, l'immagine televisiva invece è fatta di impulsi elettronici. Se l'immagine cinematografica è ancora legata al peso fisico della pellicola quella televisiva, al contrario, viaggia nell'aria ed è del tutto priva di peso. Al confronto della televisione il cinema è ancora artigianato. E la televisione genera i *videogames*. « La proliferazione attuale dei *videogames* spiega le linee di forza su cui funzionano i dispositivi, diffusi e particolarizzati allo stesso tempo, dell'informazione. Entrando in questo ulteriore sistema produttivo, i confini del fantastico si sfaldano ancor piú violentemente ». Questi passatempi rendono strettissimo il legame tra individuo e tecnologia: « Il dispositivo ludico elettronico non è altro che l'emergere (in un *punto* e secondo una forma specifica) della sintesi sociale di una cultura, cosí come un tempo poteva essere per il gioco della palla o della corsa ». Il mezzo elettronico pare costituire il punto di arrivo della "mutazione culturale" che ha caratterizzato il nostro secolo: i vecchi mostri di Hollywood oggi si nascondono dietro onde invisibili.

Stefano Masi

FRANCESCO CASETTI: « Teorie del cinema - dal dopoguerra a oggi » - Milano, Espresso Strumenti, 1978, in 8°, pp. 174, L. 2.000.

In agili e precisi capitoletti, con un linguaggio discorsivo e chiaro, Casetti passa in rassegna quanto è stato finora detto, dal dopoguerra a oggi, nel dibattito, ancora aperto, sul cinema.
Un libro dalla concezione non nuova per l'autore, del quale ricordiamo il precedente « Semiotica » (Milano, Ed. Accademia, 1977). In entrambe le opere l'oggetto del discorso, suggerito per l'appunto dai titoli, diventa occasione per la compilazione di bibliografie ragionate sull'argomento e accanto all'intento palese di farne strumenti didattici o propedeutici

(le collane che li ospitano si chiamano "Strumenti" per l'uno, "Manuali" per l'altro), si riscontra la volontà di trovare un punto fermo, chiaro, da cui ripartire e continuare il discorso teorico.
Il volume che abbiamo in esame inizia con una premessa di fondo che pone un differenza tra teoriche e teorie.
La prima — dice l'autore — punta abbastanza esplicitamente a raggiungere una specie di totalità (era ciò che succedeva nell'ambito della tradizione delle estetiche cinematografiche, dove le definizioni erano di tipo "essenziale" e il fenomeno investigato in "sé"), la seconda, invece, si cura maggiormente di cercare la coerenza dei dati, poiché è il punto di vista e non l'ampiezza dell'osservazione a fare la qualità del discorso (gli approcci sono di tipo disciplinare e pur occupandosi direttamente di cinema non pretendono di esaurirne il discorso).
Logica conseguenza di questa differenziazione di partenza è stata l'impostazione tematica del libro che Casetti ha preferito a quella cronologico-storico (come era ad esempio per la « Storia delle teoriche del film », Torino, Einaudi, 1951, di Guido Aristarco) nella convinzione di poter in tal modo evidenziare meglio le cadenze del discorso teorico.
I primi capitoli sono perciò dedicati a due temi, contrapposti e complementari, che costituiscono a detta di molti, ci ricorda l'autore, le due anime del cinema: il realismo e il fantastico.
Per quanto riguarda il tema cinema e realismo Casetti passa in rassegna i contributi teorici che da Bazin e Kracauer (fautori di un cinema "riproduzione" della realtà) passano attraverso la parentesi del neorealismo italiano (Zavattini e Aristarco) e arrivano a quelli piú recenti di Pasolini e della rivista francese « Cinéthique » (questi ultimi fautori di un cinema come "rappresentazione" della realtà).
Per l'altro versante tematico vengono esaminati i contributi di Gérard Lenne (il cinema è il fantastico), di Stan Brackage (il cinema è il visionario), di Edgar Morin (il cinema è l'immaginario).
Ma l'analisi di Casetti va oltre e prende in considerazione quanto di piú marcatamente disciplinare è stato scritto sul cinema. In altre parole esamina il discorso cinema nelle sue varie determinazioni — linguistiche, psicologiche, economiche, stilistiche, funzionali, sociali, ecc. — ricostruendo, per ognuno di questi temi, le diverse posizioni espresse, riferendo dei contrasti e dei conflitti come delle coincidenze cercando di dare al lettore il quadro completo e netto del discorso esaminato, riprendendo e discutendo soprattutto i contributi "esemplari". Proprio su questo piano ci sembra di avvertire qualche discontinuità nel peso attribuito ai vari autori. E' vero che Casetti fa ammenda per alcune assenze rilevanti ma è anche vero che è portato a sottolineare con discreta enfasi le ricerche e le riflessioni teoriche a lui piú vicine. Per quanto ci riguarda e per fare un esempio, avremmo preferito un maggior rilievo dell'apporto teorico di Garroni nella Semiotica e specificatamente nella semiotica cinematografica.
I capitoli piú appassionati ci sono sembrati comunque quelli dedicati a cinema e linguaggio e quelli dedicati al rapporto film-spettatore (gli studi filmologici sono qui ampiamente illustrati): « un terreno che in-

teressa parecchie scienze e insieme suscita questioni assai ampie ». Come pure calde e appassionate ci sono sembrate le pagine dedicate alla "morte del cinema", pagine dettate, s'intuisce, da un sincero amore per il cinema (la passione detta all'autore il suo oggetto di studio!). Intelligentemente Casetti termina il suo studio con una indicazione preziosa per chi voglia approfondire le proprie conoscenze in materia e rimanda il lettore a proficue letture integrative. Il che significa che Casetti ha inteso bene il limite del suo lavoro di ricognizione che non può esaurire, neanche con la piú attenta analisi filologica, quanto è stato detto e scritto sul cinema. Nello stesso tempo è un'ammissione di modestia in quanto « Teorie del cinema », un libro che non invecchierà rapidamente, si conferma per davvero uno "strumento" utile agli addetti ai lavori come agli studenti o ai lettori disinteressati che intendano avere sott'occhio una scheda riepilogativa del discorso cinema.

Angelo Caserio

Schede

a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

GIUSEPPE TURRONI: « Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano » - Milano, Moizzi editore, 1979, in 8°, pp. 157, ill., L. 6.000.

Secondo l'A., la commedia "erotica" sviluppatasi in Italia soprattutto nell'ultimo decennio (a base di dottoresse e collegiali, zie e cugine e nipotine impegnate in impervii "giochi d'amore" con partner per lo piú riottosi o timidi: tipiche eroine, le Fenech, le Guida, le Villani), è null'altro che una variante del piú accreditato filone della "commedia all'italiana"; e come quella discende per li rami dai "telefoni bianchi" di anteguerra, con il vantaggio di una verve, di uno humour e di una disinibita spontaneità che a quelle commediole all'acqua di rosa erano sconosciuti. Si tratta, lo ammette, di "scemenze": ma a suo giudizio questo cinema "non astratto, non di idee, ma di corpi, nella piena funzione delle loro capacità fisiologiche (...), povero ideologicamente e strutturalmente, ci dà a volte piaceri intensi: quelli dell'abitudine ogni volta rinnovata". In un momento di messa in questione degli strumenti critici e di generale rimescolamento di carte anche una tesi siffatta ha diritto di cittadinanza. Tanto piú che la sua pericolosità è attenuata dal to-

no amabilmente provocatorio, sul filo del paradosso, con cui l'A. conduce il suo discorso, appoggiandolo peraltro a una puntigliosa documentazione. Di questo filone pecoreccio Turroni ambisce a farsi cronista informato e convinto apologeta. I capitoli del suo saggio sono dedicati all'affermazione, alla segnificazione, alla negazione, spartizione, illusione del "corpo". E già promette — quasi inevitabilmente — un altro trattato "sulle funzioni escrementizie di questi corpi".

ORESTE DEL BUONO: "Il comune spettatore" - Milano, Garzanti, 1979, in 8°, pp. 439, L. 6.800.

Anche il riluttante Del Buono è stato indotto a raccogliere e a pubblicare una antologia delle recensioni scritte nel corso di alcuni anni per "L'Europeo". Una volta tanto il critico — che ama definirsi appunto un "comune spettatore" — confessa apertamente lo scopo alimentare dell'operazione sollecitatagli da Garzanti e in una introduzione-lapsus fornisce una divertente spiegazione del suo bisogno di denaro. Ma le "non recensioni" di Del Buono mantengono il loro sapore, solo in apparenza svagato e distratto, anche nella nuova collocazione: sono in realtà altrettante confessioni e auto-analisi di una persona intelligente e di vasta cultura, dagli interessi molteplici e sufficientemente problematica per risultare sempre stimolante. Per conoscere e valutare seriamente i film in questione bisogna ovviamente rivolgersi altrove: anche se l'autore mostra di essere sempre perfettamente informato su quello che scrive. Gli articoli sono disposti nei libro in ordine cronologico (si va dal 1969 al 1973) e mancano, purtroppo, gli indici dei nomi e dei titoli: è una ulteriore testimonianza di umiltà e la conferma che il libro non è né vuol essere una guida per lo spettatore.

2 - Testi di film, soggetti e sceneggiature; materiali di documentazione; diari di lavorazione; originali Tv.

LUIGI COMENCINI (in collab. con Ruggero Maccari e Bernardino Zapponi): "L'ingorgo" - Bologna, Cappelli, 1979, n. 8°, pp. 109, ill., L. 3.800.

Sceneggiatura originale del film, con il quale uno dei piú rappresentativi esponenti della "commedia all'italiana" (ma non solo di questa) ha tentato la strada della grande allegoria socio-politica. Il testo è preceduto da un saggio-interpretazione di Italo Moscati.

6 - Problemi educativi, morali, politici, psicologici, sociologici, scientifici, religiosi.

MINO MONICELLI: "Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi?" - Bari, Laterza (coll. "I Giornalibri" 1), 1979, in 8°, pp. 163, ill., L. 3.000.

Quindici interviste ad altrettanti esponenti del cinema italiano: registi (Comencini, Rosi, Scola), sceneggiatori (Amidei, Pirro, Zavattini), attori (Betti, Melato, Volonté), produttori (Gallo, L. De Laurentiis), critici (Kezich, Moravia), operatori culturali (Aprà), "manager" (Bruno). Il pretesto è la "crisi": fenomeno ricorrente ed oggi in fase acuta. Ma si finisce per parlare di molte altre cose: stimolati da un intervistatore abile e intelligente gli interpellati danno un'attendibile immagine di sé, del loro rapporto con il lavoro, con il cinema, con se stessi e con gli altri, con il tempo e la società in cui vivono.

7 - Problemi psicologici, sociali, morali, religiosi, politici, didattici.

AA.VV.: "Cinema e industria culturale dalle origini agli anni '30" Roma, Bulzoni Editore, 1979, in 8°, pp. 399, L. 8.500.

Il volume, pubblicato a cura dell'Assessorato alle Istituzioni culturali del

Comune di Reggio Emilia, raccoglie i testi di una serie di lezioni sull'industria culturale cinematografica (dalle origini agli anni '30) tenute nell'ambito del primo Seminario di storia del cinema organizzato appunto dal Comune di Reggio Emilia. Nonostante l'occasione strettamente didattica e divulgativa (si trattava di preparare gli operatori culturali destinati a occuparsi nella zona delle attività cinematografiche), il corso ha offerto l'occasione per contributi originali di notevole interesse, che valeva davvero la pena di pubblicare. Sono stati affrontati infatti temi e problemi che per la prima volta venivano considerati in modo cosí sistematico e approfondito, anche sulla scorta di documenti d'epoca poco noti.
Il corso è stato suddiviso in tre blocchi fondamentali di lezioni: il primo sulle origini del fenomeno cinematografico, il secondo sull'industria cinematografica americana e il terzo sulle avanguardie storiche nei loro rapporti con il cinema. Del primo argomento si sono occupati Alberto Abruzzese ed Ellis Donda (con saggi teorici sui processi di trasformazione e di commercializzazione in atto nel mondo artistico tedesco dell'Ottocento, sull'evoluzione del concetto di regia e sui processi di industrializzazione e di socializzazione della cultura di cui il cinema si è fatto portatore privilegiato), Virgilio Tosi (con un intervento sul cinema scientifico) e Gianfranco Bettetini (sul senso e sul valore della narrativa nel cinema): aggiungendo testimonianze d'epoca di Edison, dell'operatore Mesguich, e su di un interessante caso giudiziario, legato al "diritto alla propria immagine", insorto e discusso in Francia nel 1905. Sul secondo tema sono intervenuti Giorgio Fabre (con un saggio sulle strutture e gli apparati del cinema americano fino agli anni Venti), Goffredo Fofi, Beniamino Placido e Furio Colombo, e i documenti si riferiscono al Catalogo di Sears and Roebuck dell'anno 1900 e ad alcuni dibattiti avvenuti snulle riviste americane e italiane degli anni Dieci. Delle avanguardie europee e dei loro rapporti con il cinema (soprattutto in Unione Sovietica e in Francia) si sono occupati Giusi Rapisardi, Alberto Abruzzese e Adelio Ferrero, fornendo documenti sul futurismo italiano, testi di G. Dulac, R. Desnos, A. Artaud, A. Breton, H. Richter, E. Pommer, e una intervista con Philippe Soupault. Di particolare rilievo in questo volume è anche la bibliografia ragionata internazionale, che considera partitamente le storie del cinema, i testi riguardanti il cinema muto e l'industria culturale americana e quelli riguardanti le teoriche e i movimenti cinematografici. Utile anche l'elenco di biblioteche, librerie e organizzazioni di vendita di pubblicazioni cinematografiche posto in appendice. L'iniziativa del Comune di Modena è quindi nel suo genere esemplare e il volume, pur nell'eterogeneità e nei dislivelli dei vari apporti (che dovranno essere singolarmente commentati e discussi), costituirà a lungo un punto di riferimento obbligato: almeno nell'ambito di un approccio ai problemi del cinema di tipo sociologico piú che propriamente storico.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: "Cento film da salvare secondo la classifica di una Giuria internazionale" - Milano, Mondadori, 1978, in 8° grande, pp. 336, L. 15.000.

Lussuoso libro-strenna, che trae pretesto da uno di quei giochi ricorrenti che sono le classifiche dei film "da salvare". Stavolta si sono impegnati nella futile incombenza 19 critici titolati di vari paesi. Ciascuno ha indicato 100 film, dal canonico *La sortie des usines* di Lumière a *O Thiasos* di Anghelopulos. Ne è risultato un elenco dovizioso, un Gotha assai prevedibile di opere deputate. Per la cronaca, l'unanimità l'hanno conseguita solo quattro titoli — *Intolerance, Po-*

tëmkin, Mat' e *Citizen Kane* —; il regista piú votato è Buñuel, con sei titoli, seguito da Chaplin, Dreyer, Ejzenštejn con 4; mentre un Hitchcock non trova accoglienza in questo effimero parnaso. Il libro consiste nelle schede — trame accurate, brevi inquadramenti storico-critici — dei 100 film, nonché di altri 27 che son finiti a ridosso. Molte illustrazioni, cenni biografici sui 65 registi, un pizzico di bibliografia.

LE OPERE I GIORNI

Nasce un nuovo Istituto — Studio e ricerca, predisposizione di schemi normativi, analisi giurisprudenziale, assistenza tecnica ad enti pubblici e privati, istituzione di collegi arbitrali e di conciliazione per le controversie nel campo del cinema, del teatro, della stampa e della radiotelevisione: queste le finalità ed i compiti dell'Istituto giuridico dello spettacolo e dell'informazione, la cui nascita è stata annunciata l'8 marzo. Presidente del nuovo organismo è l'avv. Augusto Fragola, il quale ha illustrato le prime iniziative che l'Istituto si propone di attuare: la preparazione di un'enciclopedia giuridica dello spettacolo e dell'informazione, articolata per voci, corredata da richiami e da una bibliografia ed affidata ad eminenti specialisti dei vari settori, e una serie di "quaderni", il primo dei quali, curato dallo stesso Fragola, avrà per titolo « Una legge per le radiotelevisioni private: quale?".

Torre di Babele II — Conviene tornare sulla vicenda della denuncia presentata da un gruppo di attori contro alcuni produttori e registi italiani, rei di avere spacciato per italiani dei film girati originariamente in lingue straniere, e ciò al fine di assicurarsi truffaldinamente i benefici economici che la vigente legislazione concede alle opere cinematografiche riconosciute italiane. Ne avevamo dato notizia nel n. 2 (marzo-aprile 1979) registrando la richiesta di archiviazione della denuncia avanzata dal pubblico ministero. Sbagliavamo ritenendo archiviata, con la denuncia, l'intera vicenda; che invece è riesplosa con violenza nel mese di marzo colorandosi di nuovi aspetti — talvolta al limite del grottesco —, allargandosi, complicandosi e confondendosi con la piú generale e — quella sí — ben piú seria vicenda della crisi che attanaglia in spire soffocanti l'intero settore della cinematografia nazionale.

Dunque, cercando di riassumere gli aspetti salienti della vicenda, è successo questo: il giudice istruttore, discostandosi dal parere espresso dal pubblico ministero, ha ritenuto fondata l'accusa degli attori; e se da un lato ha prosciolto qualcuno degl'imputati (incriminando per calunnia gli accusatori), altri ne ha aggiunti, soprattutto tra gli alti funzionari ministeriali che avevano sanzionato il "made in Italy" ad opere la cui colonna sonora originale era viceversa in lingua inglese (causa la presenza nel "cast" di interpreti stranieri). Tenute in non cale le sagge ed acute osservazioni giuridiche ed estetiche del pubblico ministero, l'istruttore, certo ignaro di copie di lavo-

razione e di copie campione, di colonne-guida e di doppiaggi, di colonne internazionali e di postsincronizzazioni, e analoghe diavolerie, ha rincarato la dose trasformando l'originaria ipotesi di truffa in quella, piú sostanziosa e in certo senso piú infamante, di peculato.

Di fronte all'enormità dell'"affaire" sono intervenute le forze politiche: il ministro Pastorino ha bravamente difeso l'integrità morale dei suoi funzionari, ed esponenti dei partiti della maggioranza parlamentare hanno elaborato una proposta di legge interpretativa di quegli articoli che nell'attuale legge sul cinema prescrivono i requisiti richiesti ad un film che ambisca ad essere dichiarato "italiano", nel senso che per "versione originale italiana" s'intenda l'edizione definitiva in lingua italiana costituita dalla copia campione presentata all'esame delle commissioni ministeriali e che poi circoli nelle sale della penisola. Un'interpretazione corretta e persino ovvia (tanto che in quattordici anni di vigenza della legge 1213 nessuno aveva mai avvertito il bisogno di formularla) intesa oltre tutto a sanare ogni dubbio relativo ai passati comportamento e a dare certezza per il futuro.

Ma una simile interpretazione non va a genio alla corporazione degli attori, la quale, innestando il problema nell'annosa e piú generale — e pertanto diversa — "querelle" voce-volto, si è messa in agitazione ed ha proclamato per il 14 marzo uno sciopero, coincidente e confluente con quello indetto da tutte le categorie dello spettacolo in relazione alla drammatica situazione del settore, in particolare dello spettacolo cinematografico.

Lo sciopero si è fatto ma la questione sollevata dagli attori è passata in secondo piano rispetto ad altre piú pressanti preoccupazioni; e la proposta di legge, fatta propria dal governo, sarà probabilmente trasformata in un decreto-legge, operante immediatamente e da sottoporre poi a ratifica parlamentare. Dove, paradossalmente, uno strumento giuridico eccezionale e per molti versi non ideale potrà servire a liquidare una battaglia di retroguardia culturale.

Saint Vincent: filmare lo sport — Nato nel 1938, il Concorso internazionale di cinematografia sportiva è, dopo la Mostra di Venezia, la piú antica tra le manifestazioni cinematografiche italiane. La sua 35ª edizione è stata tenuta dal 18 al 24 marzo a Saint Vincent, dove tre anni fa ha trasmigrato da Cortina d'Ampezzo, sua sede iniziale. Tra i 22 film di 16 nazioni partecipanti al concorso — ma non mancavano numerose altre opere, cinematografiche e televisive, presentate fuori gara — la giuria presieduta da Bruno Beneck ha assegnato lo « Stambecco d'argento » al film inglese *Athletic World Cup* dell'inglese Tony Mayland, « per avere restituito in maniera cinematograficamente esemplare ed elegante, al di là di ogni retorica, un avvenimento che ha per protagonista la regina dello sport ». Altri due "stambecchi d'argento", di formato minore, sono andati al sovietico *La meta olimpica* di Vladimir Klabukov e allo statunitense *In deltaplano sul Monte Mokinley* di Mike Hoover.

La consegna dei premi ha avuto un padrino di eccezione in Muhammed Ali (un tempo noto come Cassius Clay), il piú famoso tra i molti campioni ed ex campioni sportivi che hanno assistito alla manifestazione.

L'ennesimo ministro — Governo nuovo, nuovo ministro. Al sen. Carlo Pastorino succede, come titolare dello Spettacolo, il sen. Egidio Ariosto, socialdemocratico. Ha esperienza di spettacolo, soprattutto di teatro, per essere stato per molti anni presidente dell'I.D.I. (Istituto del dramma italiano). Venti anni fa fu anche sottosegretario allo Spettacolo. Nominato il 20 marzo, resterà in carica per poco, considerato che meno di due mesi dopo il governo di cui fa parte è già dimissionario, e si profilano elezioni anticipate. Sarà l'ennesima meteora che passa per il cielo di via della Ferratella, senza lasciar tracce.

Fellini accademico — Dopo René Clair, da anni as-

sunto tra gl'"Immortali", anche Federico Fellini è stato chiamato a far parte di una prestigiosa istituzione culturale francese. Si tratta dell'Académie des beaux arts, una delle cinque accademie che formano l'Institut de France. Fellini vi si affianca, in qualità di "socio straniero", ad Arthur Rubinstein, Salvador Dalí e Henry Moore. E' la prima volta che l'Académie, solitamente riservata a pittori, scultori, architetti, musicisti e critici d'arte, si apre ad un esponente del mondo cinematografico.

Cinema italiano anni '20 — Rassegna-seminario a Rapallo, dal 26 al 31 marzo, dedicata al cinema italiano degli anni Venti, uno dei periodi piú sconosciuti e misconosciuti della storia del nostro cinema. La manifestazione, che fa seguito a quella dedicata l'anno scorso al cinema russo dagli zar a Lenin, rientra nelle iniziative assunte dalla Cineteca Nazionale, in collaborazione con l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, per far conoscere e per valorizzare momenti, periodi o "scuole" particolarmente significativi ed offrire agli studiosi materia per approfondimenti critici e verifiche storiche. Rapallo sarà la serie stabile di questi incontri annuali; l'Auditorium delle Clarisse è il luogo delle proiezioni e del relativo seminario di studi.

La rassegna di quest'anno ha consentito di vedere una trentina di opere, tra lungometraggi e cortometraggi ed alcuni frammenti, alcune delle quali del tutto inedite perché appositamente restaurate e stampate, come *Il grido dell'Aquila* (1923) di Mario Volpe, curioso film proto-fascista, o *La grazia* (1928) di Aldo De Benedetti, sorprendente scoperta di un autentico "autore" poi destinato a invischiarsi come sceneggiatore nel filone dei "telefoni bianchi". Il seminario di studi, imperniato su una relazione introduttiva di Ernesto G. Laura, si è articolato in una serie di comunicazioni e interventi di studiosi italiani e stranieri.

In occasione della Rassegna-seminario è stato pubblicato un quaderno-catalogo curato da Vittorio Martinelli.

Biennale/cinema: si delinea il programma — Faticoso e macchinoso avvio della programmazione della nuova Biennale, completamente rinnovata negli organismi deliberanti ed esecutivi e nelle direzioni dei vari settori. Dopo una serie di riunioni, dedicate preliminarmente ad una ricognizione delle disponibilità finanziarie e poi al disegno di un profilo programmatico per il prossimo quadriennio. la parola è stata lasciata ai direttori delle singole sezioni per le proposte delle rispettive attività. Ma poiché si è ben presto convenuto di accantonare, anche per la ristrettezza del tempo a disposizione, ogni iniziativa nei settori del teatro, della musica, delle arti figurative e dei progetti speciali, il campo è stato occupato interamente da Carlo Lizzani, che ha tenuto banco illustrando il piano di attività da lui elaborato per il settore cinema. Piano di limitate ambizioni — "una prova di decollo" ha definito Lizzani la Mostra del '79 — ma al tempo stesso abbastanza articolato e complesso. Tema dominante della Mostra — che dovrebbe svolgersi nella prima decade di agosto, con notevole anticipo sulle date tradizionali — sarà quello dei rapporti tra televisione e cinema, o meglio della crisi globale delle strutture economiche, tecnologiche e linguistiche dell'espressione audiovisuale, destinata a sfociare a breve termine in un'autentica "mutazione" con il passaggio dall'era dell'immagine chimica a quella dell'immagine elettronica. Occasione "storica" per la Biennale di Venezia, secondo Lizzani, è di compiere una verifica di questa mutazione e di discuterne premesse, sostanza e prospettive. All'argomento sarà dedicato un convegno dal titolo "Cinema e televisione alle soglie degli anni ottanta".

Quanto ai programmi cinematografici, il nuovo direttore annuncia tre rassegne, dedicate rispettivamente ai nuovi film a soggetto per lo schermo, ai nuovi film di produzione televisiva e ad una retrospettiva delle migliori

opere presentate a Venezia nel corso della sua storia. Un ripristino dei Leoni d'oro è stato categoricamente escluso da Lizzani, almeno per quest'anno. Ma alla presentazione ufficiale del piano quadriennale, avvenuta il 7 aprile, la possibilità di un ripensamento è affiorata tra le righe di dichiarazioni untuosamente diplomatiche formulate dal Consiglio direttivo.

Le stupende frodi — Tavola rotonda, a Napoli, sul tema "L'influenza di Gabriele D'Annunzio sul cinema e la società italiana del suo tempo", al termine di una rassegna organizzata dal Cineclub Napoli, nel corso della quale sono stati proiettati numerosi film, muti e sonori, ispirati ad opere dell'immaginifico poeta. La tavola rotonda, tenutasi il 7 aprile, è stata presieduta da Massimo Di Lauro; relatori, Antonio Ghirelli, Piero Chiara (autore di una recente e fortunata biografia del pescarese) e Guido Cincotti.

Oscar 1978 — Sono stati assegnati il 10 aprile al Music Center di Los Angeles, nel corso di una fastosa cerimonia durata oltre tre ore e teletrasmessa via satellite in buona parte del mondo. Non vi è stata, come altre volte è accaduto, una massiccia concentrazione di premi su una sola opera, anche se due film sono emersi sugli altri per quantità e "peso" delle statuette: *The Deer Hunter*, discusso film di Michael Cimino, si è aggiudicato i premi piú importanti, per il miglior film e per la migliore regia, oltre che per la migliore interpretazione non da protagonista (a Christopher Walken), per il miglior montaggio (a Peter Zinner) e per il miglior sonoro (al team Portman-McCaughey - Rochin - Knight); *Coming Home* di Hal Ashby quelli per la migliore sceneggiatura originale (a Waldo Salt e a Robert C. Jones), per la migliore interpretazione (a Jane Fonda) e per la migliore interpretazione maschile (a Jon Voight). Entrambi i film hanno per argomento le ripercussioni che la guerra in Vietnam ha avuto sulla gioventú americana, e quello di Cimino è stato contestato all'ingresso del teatro da un gruppetto di dimostranti, che lo accusavano di razzismo per aver presentato il popolo vietnamita come un popolo di barbari.

Nella fitta sequela di premi si distinguono quelli per Maggie Smith (migliore interpretazione femminile non da protagonista in *California Suite*), Giorgio Moreder (miglior commento musicale originale per *Midnight Express*), Paul Sylbert e Edwin O'Donovan (migliore scenografia per *Heaven Can Wait*), Anthony Powell (migliori costumi per *Death on the Nile*), Nestor Almendros (miglior fotografia per *Days of Heaven*). Miglior film straniero è stato giudicato *Préparez vos mouchoirs* del francese Bertrand Blier. Due Oscar speciali sono stati attribuiti, in riconoscimento della loro lunga e prestigiosa carriera, all'ottantaquattrenne King Vidor e al settantenne Laurence Olivier. Per il secondo anno consecutivo l'Italia non ha ottenuto alcun riconoscimento: concorreva con *I nuovi mostri* di Dino Risi, Ettore Scola e Mario Monicelli, che una sciagurata commissione aveva mandato allo sbaraglio preferendolo a *L'albero degli zoccoli*.

Cinema dei ragazzi — Un corso nazionale (il ventiduesimo) per animatori-educatori di cultura audiovisiva è stato tenuto a Roma dal 19 al 22 aprile con il patrocinio del Centro Sperimentale di Cinematografia. Sul tema "La educazione audiovisiva diritto del ragazzo" hanno svolto relazioni e interventi docenti, psicologi, educatori, tra i quali Luigi Volpicelli, Mario Verdone, Evelina Tarroni, Gabriele Sinaldi e Maria Pia Colini Lombardi, presidente del Comitato per la cinematografia dei ragazzi, organizzatore del corso.

Marilyn senza pace — A diciassette anni dalla sua morte (5 agosto 1962) Marilyn Monroe non trova ancora pace e continua ad essere oggetto di rivelazioni piú o meno fantasiose, ma sempre in chiave scandalistica. Il settimanale londinese "Sunday

Mirror", pubblica nella sua edizione del 22 aprile un'intervista con Robert Slatzer, già noto per aver dato alle stampe nel 1974 una dubitosa biografia dell'attrice. Slatzer, che si proclama "amico" e marito segreto della Monroe, sostiene di aver raggiunto la provata certezza che la morte di Marilyn non fu dovuta ad avvelenamento volontario: le 47 pasticche di barbiturici sarebbero esistite solo nei verbali della polizia, addomesticati per coprire una verità piú scottante. I due fratelli Kennedy — John, allora presidente, e Robert, finiti poi entrambi assassinati — avrebbero avuto parte nell'esistenza della attrice e non sarebbero estranei alla sua tragica fine. In quale misura, in quale veste e con quali responsabilità, Slatzer non dice, con ciò lasciando le sue rivelazioni al livello del pettegolezzo e dell'insinuazione non documentata. In realtà egli non racconta nulla che non venisse sussurrato già da tempo; e il ciclico ricorrere di queste voci incontrollabili non fa che rendere piú pietosi l'immagine che l'attrice ha lasciato di sé e il ricordo del suo infelice destino.

Storici del cinema — Si è svolta a Rapallo in aprile l'assemblea dell'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, che sta elaborando un ampio programma di attività inteso alla rivalutazione del vecchio cinema italiano. Tra le iniziative in corso di realizzazione, il catalogo ragionato dei film muti italiani, di cui il primo volume, dedicato agli anni 1913-1918 — dal successo di *Cabiria* alla grave crisi degli anni della prima guerra mondiale — è pressocché ultimato.
L'assemblea ha eletto il consiglio direttivo per il prossimo triennio. Esso è composto di Ernesto G. Laura (confermato alla presidenza), Davide Turconi (segretario), Aldo Bernardini, Guido Cincotti, Giovanni Grazzini.

GLI ADDII

DOLORES COSTELLO

Morta a Los Angeles il 1° marzo, all'età di 74 anni. "Bellissima" la definí Giulio Cesare Castello in una breve citazione nel suo « Divismo »; ma anche attrice di non mediocre qualità, particolarmente apprezzata tra gli ultimi anni del muto e gli inizi del sonoro. Fu figlia, sorella, moglie e madre di attori, suo padre essendo Maurice C. — uno dei primi attori di teatro ad accostarsi al cinema fin dal 1906 —, sua sorella essendo Helene, come lei usata fin da bambina dal padre come "partner" nelle brevi produzioni Vitagraph, avendo sposato nel 1928 John Barrymore (un matrimonio sostanzialmente duraturo: non si ruppe che nel 1935) e avendo da lui avuto John B. jr., che fece esperienze cinematografiche (non felici) anche in Italia, una ventina di anni fa. Delicata e un po' manierata, apparve in decine di film come protagonista o comprimaria; e si ritirò dalla carriera a metà degli anni quaranta, ancora giovane e fascinosa.

JANE HYLTON

Morta il 2 marzo a Edimburgo all'età di 50 anni, per una crisi cardiaca. Fu eminentemente attrice di teatro (e la morte l'ha colta pochi minuti prima dell'inizio di uno spettacolo, durante una tournée),

ma negli anni '50, scritturata dalla Rank, era apparsa in numerosi film in parti di protagonista o di comprimaria.

STEVE SEKELY

Morto, ottantenne, il 9 marzo. Ungherese di nascita, fu uno dei molti "exiles" che quel paese forní al cinema europeo e americano.
Sulla breccia dell'avvento del sonoro — in Germania e poi in patria — si specializzò in commedie mondane di pronto consumo; e proseguí, dal 1939, a Hollywood, con piú eclettica vena (drammi passionali, esotismo, fantascienza) ma pur sempre su un piano minore. Nel dopoguerra girò anche qualche film in Europa, e due in Italia, del tutto immeritevoli di citazione.

VICTOR KILIAN

Morto l'11 marzo a Los Angeles all'età di 88 anni, a seguito delle percosse inflittegli da sconosciuti entrati nel suo appartamento per una rapina. Era un veterano di Hollywood: sulla breccia dai tempi del muto, era apparso in almeno centoventi film in ruoli di fianco, spesso di "villain". Tra i molti titoli che lo riguardano si possono ricordare *Ramona* (1936) di H. King, *Seventh Heaven* (1937) ancora di King, *Only Angeles Have Wings* (1938) di Howard Hawks, *The Flame and the Arrow* (1950) di J. Tourneur.

LEONIDE MASSINE

Morto il 16 marzo a New York, a settantatre anni di età. Si chiamava Mjasin, era naturalmente russo (ma cittadino americano dal 1944) ed è stato uno dei piú grandi coreografi del nostro secolo. Allievo di Cecchetti, "poulain" di Diaghilev, animatore di decine di compagnie di balletto e creatore di alcune memorabili composizioni coreografiche, resterà nella storia della danza moderna come dei suoi piú eclettici e, al tempo stesso, rigorosi cultori.
Fece del cinema, e in quanto tale lo ricordiamo. *The Red Shoes* (1948) di M. Powell ed E. Pressburger (in cui fu anche attore), *The Tales of Hoffmann* (1951) dei medesimi autori (anche coreografo), *Carosello napoletano* (1954) di E. Giannini (di cui curò le coreografie ed in cui forní una intensa interpretazione mimica del Pulcinella Antonio Petito) piú qualche cortometraggio, hanno consegnato alla storia del cinema e della danza il ricordo vivo della sua arte.

WINSTON C. HOCH

Morto il 20 marzo a Los Angeles, all'età di 73 anni. Uno dei grandi direttori di fotografia americani, caro a Ford, a Sternberg, a Milestone. Un lungo tirocinio come assistente e come cameraman, poi, dal 1948, la responsabilità dell'inquadramento figurativo e luministico di film di particolare rilievo artistico o spettacolare. Un primo Oscar già nel '48, per *Joan of Arc* di V. Fleming; un secondo l'anno successivo per *She Wore a Yellow Ribbon* di J. Ford; un terzo nel 1952 per *The Quiet Man*, ancora di Ford. Mestiere inappuntabile, padronanza del mezzo, sensibilità per il colore furono le sue qualità principali.

BEN LYON

Morto il 22 marzo a Londra, all'età di 79 anni. Era stato buon attore sia in teatro sia in cinema negli anni venti e agli inizi del sonoro. Da Hollywood, dove tra l'altro aveva sposato Bebe Daniels, una delle interpreti favorite di C.B. De Mille, si trasferí nel 1937 in Gran Bretagna dove proseguí l'attività cinematografica e divenne anche una "star" radiofonica con una serie di "sketches" ironicamente autobiografici, nei quali ebbe come "partner", oltre alla moglie, anche i due figli nati dal suo matrimonio con Bebe. Si occupò anche di produzione e di gestione di teatri di posa. Un pioniere che aveva saputo aggiornarsi, un attore ed "entertainer" che sapeva anche essere un "manager".

YVONNE MITCHELL

Morta a Londra il 24 marzo, all'età di 55 anni. Aveva esordito bambina in teatro e nel dopoguerra si era affermata come

una delle piú sensibili e intelligenti attrici del teatro britannico.
Non bella, ebbe minor fortuna sullo schermo; pure, tra gli anni cinquanta e sessanta fu protagonista di un buon numero di film, diretti da quel drappello di grigi e corretti professionisti — Thorold Dickinson, Ralph Thomas, Lee J. Thompson, Charles Crichthon, Basil Dearden — che costituivano l'ossatura della cinematografia inglese di allora. Ricordiamo un titolo tra tutti: *Woman in Dressing Gown* (1957) di Lee J. Thompson, in cui la Mitchell formò con l'altrettanto bravo Anthony Quayle una ricordevole coppia di coniugi intristiti dall'abitudine. La Mitchell fu anche scrittrice di racconti per ragazzi e di commedie; e lascia una autobiografia.

RAY(MOND) VENTURA

Morto a Parigi il 29 marzo, all'età di 71 anni. Fu, negli anni '30 e '40, il Cinico Angelini ed il Pippo Barzizza d'oltralpe: musicista, arrangiatore e soprattutto conduttore di un'orchestra (la "R.U. et ses collègues") che accompagnò spensieratamente varie stagioni della vita della Francia, lanciando canzoni e cantanti a non finire. Nel cinema fu coinvolto piú volte, a vario titolo: come autore di canzoni e di colonne, attore di fianco (e non sempre come semplice direttore del suo complesso), sceneggiatore ed infine, a partire dagli anni '50, come produttore e finanziatore di film di vario livello, tra i quali, accanto a surgelati di Jean Boyer, André Berthomieu, Jacques Daniel-Norman, Henri Verneuil, Francis Rigaud, trovi opere firmate da Jean Renoir (*Le carrosse d'or*, 1952) e da Claude Autant-Lara (*En cas de malheur,* 1958). Per la musica leggera francese la sua scomparsa è di quelle che si usano definire "la fine di un'epoca".

EDGAR BUCHANAN

Morto il 4 aprile a Hollywood all'età di 76 anni. Legato al "western" come il culo alla camicia: non fece altro, praticamente, in quarant'anni e piú di cento film. Anche i piú distratti spettatori ne riconoscevano, magari aspettandola al varco, la rude e barbuta fisionomia, cui pochi sapevano abbinare il nome. Era il "ranchero", l'amico saggio o ubriacone, il medico, lo sceriffo e piú spesso il giudice per antonomasia. Pochi i titoli ricordevoli, molti i film godibili ai quali egli diede il suo apporto cattivante e sornione. In tempi recenti aveva rinverdito i suoi allori apparendo in una lunga serie televisiva nei panni, manco a dirlo, del giudice Roy Bean.

NINO ROTA

Morto il 10 aprile, all'età di 68 anni, per edema polmonare, in una clinica di Roma dov'era ricoverato da qualche giorno. Secondo un'agenzia fu — chissà perché — « il piú misterioso dei compositori italiani ». Come che sia, in questa rubrica ne registriamo la scomparsa, mentre ad Ermanno Comuzio è affidato, in altra parte di questo stesso numero, il compito di tracciare un bilancio della sua operosa vita di artista e di collaboratore musicale di alcuni tra i piú significativi autori del cinema contemporaneo, non solo italiani.

KARL ANTON

Morto a Berlino Ovest, ottantenne, intorno alla metà di aprile. Svizzero di origine, moravo di nascita, tedesco di adozione, cosmopolita per vocazione, fu un regista noto e apprezzato nel corso degli anni trenta, quando nella tetraggine dominante il cinema hitleriano portò un soffio d leggerezza e di amabile futilità con le sue commedie spesso a fondo canoro o danzante, o con decorosi melodrammi spesso esotizzanti. I suoi titoli piú noti di quel decennio sono *Weisse Sklaven* (La resa del Sebastopoli, 1936), *Mit versiegelter Order* (Ordine sigillato, 1937), *Wir tanzen um die Welt* (Ballerine intorno al mondo, 1938), *Stern von Rio* (La stella di Rio, 1939). Ma era stato attivo fin dal 1921, dapprima in Cecoslovacchia, poi in Francia, e proseguí anche nel dopoguerra, e fino agli inizi degli anni '60, un'at-

tività intensa pur se priva di echi internazionali. Ai quattro titoli citati ne vanno aggiunti un'altra ottantina: una prolificità da coscienzioso professionista.

ANTONIO CENTA

Morto il 19 aprile nei pressi di Rovigo, in un incidente stradale occorso alla vettura sulla quale viaggiava, all'età di 72 anni. Assente dagli schermi da alcuni anni — si era dedicato ad attività promozionale per conto di un'industria vinicola —, era stato negli anni trenta e quaranta un «premier» popolare, che senza assurgere al rango divistico di un Nazzari, di un De Sica, di un Giachetti, si faceva apprezzare per l'«à plomb» fisico e per la sobrietà espressiva. Lanciato da Gustav Machaty in *Ballerine* (1936), interpretò negli anni successivi commedie mondane (tra le altre, *La contessa di Parma*, 1937, di A. Blasetti, *Validità giorni dieci*, 1939, di C. Mastrocinque), drammi psicologici (*Il ponte sull'infinito*, 1941, di A. Doria, *Solitudine*, 1942, di L. Pavanelli), racconti di avventura (*Il Cavaliere di Kruja*, 1940, di C. Campogalliani); ma in un film di raffinata compiutezza formale come *Un colpo di pistola* (1942) di R. Castellani offrí una ragguardevole testimonianza (rinnovata nel successivo *Zazà*, 1943, sempre di Castellani) del suo «appeal» fotogenico e della sua intelligenza interpretativa. Piú sporadica la sua attività nel dopoguerra: si può ricordare il suo ruolo in *Ombre sul Canal Grande* (1952) di G. Pellegrini ed una breve caratterizzazione in *Le salaire de la peur / Vite vendute* (1953) di H. G. Clouzot. Poi si dedicò alla produzione cinematografica ed infine, come si è detto, alla promozione vinicola.

JOHN CARROLL

Morto il 24 aprile a Holliwood all'età di 72 anni a seguito di leucemia. Dopo una gioventú avventurosa (all'inizio degli anni trenta girava per le capitali europee facendo lo «chansonnier») approdò a Hollywood dove fu ingaggiato per una serie di cortometraggi su Zorro; poi fu impiegato in ruoli di carattere (talvolta comprimario) in film di vario livello tra i quali spiccano *Only Angels Have Wings* (Gli avventurieri dell'aria, 1938) di Howard Hawks, *Susan and God* (Peccatrici folli, 1940) di George Cukor, *Primrose Path* (Piccolo porto, 1940) di Gregory La Cava, *A Letter for Evie* (Una lettera per Eva, 1946) di Jules Dassin, *The Spider and the Fly* (Il ragno e la mosca, 1949) di Robert Hamer. Successivamente divenne un popolare eroe di western di serie B e fino a pochi anni fa era attivissimo protagonista di telefilm. Nella pleiade minore del firmamento hollywoodiano fu una stella di modesto ma duraturo lucore.

GERMAINE AUSSEY

Morta a Parigi nel mese di aprile all'età di 68 anni. Fu una stellina degli anni trenta, coinvolta essenzialmente in frivolezze tipo *Princesse Tam Tam* di Edmond T. Gréville (1935) o *La vie parisienne* di Robert Siodmak (1935) o *Idillio a Budapest* di Giorgio Ansoldi e Gabriele Varriale (1940), ma non disdegnata da registi come Duvivier (*Allô Berlin! Ici Paris!*, 1932, *Le Golem*, 1936), o Clair (*A nous la liberté!*, 1933). Nel 1942, avendo sposato John North, proprietario del circo Barnum, si ritenne appagata e abbandonò i «set» cinematografici.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° marzo al 30 aprile 1979

a cura di **Franco Mariotti**

Addio ultimo uomo — **r., s., sc.:** Angelo e Alfredo Castiglioni - **comm.:** Vittorio Buttafava - **f.** (Panoramica, Colore): A. Castiglioni - **mo.:** Rita Olivati Rossi - **m.:** Franco Godi - **voce:** Riccardo Cucciolla - **p.:** PEA (Produzioni Europee Associate)-CAST - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** PEA - **dr.:** 90'.

Adolescenza morbosa — v. **Blutjunge Masseusen**

Agatha (Il segreto di Agatha Christie) — **r.:** Michael Apted - **asr.:** Jonathan Benson - **s.:** Kathleen Tynan - **sc.:** K. Tynan, Arthur Hopcraft - **f.** (Technovision, Technicolor): Vittorio Storaro - **scg.:** Shirley Russell, Simon Holland - **arr.:** Michael Steirton - **c.:** Shirley Russell, Jimmy Smith - **t.:** Wally Schneiderman - **mo.:** Jim Clark - **m.:** Johnny Mandel; « Yes, Sir, That's My Baby », « My Wonderful One » di Walter Donaldson, Gilbert e Sullivan - **arrang.:** Howard Blake, eseguita da Howard Blake, Jim Archer, Reginald Kilbey - **dm.:** Larry Ashmore - **ca.:** « Close Enough for Love », di Johnny Mandel, Paul Williams, eseguita da Pattie Brooks; « They Didn't Believe Me » di Jerome Kern, Herbert Reynolds, eseguita da Vanessa Redgrave - **so.:** Christian Wangler - **pilota:** Derek Piggott - **int.:** Dustin Hoffman (Wally Stanton), Vanessa Redgrave (Agatha Christie), Helen Morse (Evelyn), Celia Gregory (Nancy Neele), Paul Brooke (John Foster), Carolyn Pickles (Charlotte Fisher), Timothy West (Kenward), Tony Britton (William Collins), Alan Badel (Lord Brackenbury), Robert Longden (Pettelson), Donald Nithsdale (lo zio Jones), Yvonne Gilan (signora Braithwaite), Sandra Voe (la terapista), Barry Hart (il sovraintendente MacDonald), David Hargreaves (il sergente Jarvis), Tim Seely (capitano Rankin), Jill Summers (la zia di Nancy), Chris Firbank (Luland), Liz Smith (Flora), Peter Arne (il direttore dell'hotel), D. Geoff Tomlinson (l'impiegato dell'hotel), John Joyce (il cameriere dell'hotel), Irene Sutcliffe (la direttrice del negozio di abbigliamento), Ann Francis (Jane), Hope Johnstone, John Ludlow, Ray Gatenby, Hubert Rees, Tommy Hunter, Pamela Austin, Bert Ward, Harry Segal, Howard Blake, Jim Archer, Reginald Kilbey - **dp.:** Joyce Herlihy, Redmond Morris, Clinton Cavers - **p.:** Jarvis Astaire, Gavrik Losey per Sweetwall Productions-Casablanca Filmworks-First Artists-Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 110'.

All'ultimo secondo — v. **Outlaw Blues**

Amore senza limiti, L' — v. **Limite del amor, El**

Amori impuri di Melody, Gli — v. **Melody in Love**

Animal House — v. **National Lampoon's Animal House**

Atsalùt päder — **r.**: Paolo Cavara - **s., sc.**: P. Cavara, Lucia Drudi Demby, Enzo Ungari - **f.** (Vistavision, Telecolor): Pasquale Rachini - **scg., c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Luigia Magrini - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Gianni Cavina (Lino Maupas, detto Padre Lino da Parma), Claudio Bigagli (Onesti), Marino Campanaro (il cieco), Michela Caruso (Irma), Marino Cenna (il sindacalista), Giuseppe De Sando (il mutilato), Antonello Fassari (De Ambris), Fabrizio Forte (Tonino), Ennio Groggia (Barilla), Ezio Marano (l'avv. Carrara), G. De Grassi (il fotografo), Paolo Turco, Daniele Vargas - **p.**: Alessandro Altieri, Giulio Scanni per RAI-Dada Cinematografica-Nuova Intelligenza - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Eurocopfilm - **dr.**: 102'.

Avventure erotiche di Pinocchio, Le — v. **Erotic Adventures of Pinocchio, The**

Belli e brutti ridono tutti — **r.**: Domenico Paolella - **s., sc.**: Teodoro Agrimi, Antonio Fiore, Ghigo De Chiara, D. Paolella, Cochi Ponzoni - **f.** (Vistavision, Colore): Sergio Rubini - **mo.**: Amedeo Giomini - **m.**: Giacomo e Gianni Dell'Orso - **ep.**: **L'amore è cieco** - **int.**: Jack La Cayenne (Ernesto Rossi, il finto cieco), Maria Baxa (Bani, la bella viaggiatrice), Riccardo Billi (Capocchia) **ep.**: **Pane sicuro** - **int.**: Luciano Salce (Santucci, l'industriale), Germana Carnacina (Margherita, l'operaia) - **ep.**: **Un bisogno urgente** - **int.**: Cochi Ponzoni (Franco Pennacchi), Patrizia Gori (la signora Pennacchi), Daniela Poggi (l'amante di Franco Pennacchi) - **ep.**: **L'erede** - **int.**: Walter Chiari (Don Enzo), Olga Karlatos (Ada Bini) - **altri int.**: Gianfranco Funari (Carlo), Gastone Pescucci (il sagrestano), Gianni Cajafa, Irene Mori - **p.**: PAC-Atlas - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: PAC-DIF - **dr.**: 92'.

Big Fix, The (Moses Wine Detective) — **r.**: Jeremy Paul Kagan - **asr.**: Robert Latham Brown, Candace Allen, John C. Andersen, Paul Chavez - **s.**: basato su un romanzo di Roger L. Simon - **sc.**: R.L. Simon - **f.** (Technicolor): Frank Stanley - **scg.**: Robert F. Boyle, Raymond Brandt - **arr.**: Mary Ann Biddle - **c.**: Edith Head - **t.**: Charles Schram, Alan Friedman - **mo.**: Patrick Kennedy - **mo. sequenze documentarie**: James Symons - **m.**: Bill Conti - **ca.**: « Seduced » di Gary Tigerman - **arrang.**: Richard Halligan; eseguita da Leon Redbone; « Why Do Fools Fall in Love » di Frankie Lymon, George Goldner, eseguita da F. Lymon; « Boogie Nights » di Rodney Temperton, eseguita da Heatwave - **so.**: David Ronne - **consulente bebop.**: Joel Still - **coordinatore acrobazie**: Richard E. Butler - **int.**: Richard Dreyfuss (Moses Wine), Susan Anspach (Lila), Bonnie Bedelia (Suzanne), John Lithgow (Sam Sebastian), Ofelia Medina (Alora), Nicholas Coster (Spitzler), F. Murray Abraham (Eppis), Fritz Weaver (Oscar Procari sr.), Jorge Cervera jr. (Jorge), Michael Hershewe (Jacob), Rita Karin (la zia Sonya), Ron Rifkin (Randy), Larry Bishop (Wilson), Andrew Bloch (Michael Linker), Sidney Clute (Mr. Johnson), John Cunningham (Hawthorne), Frank Doubleday (il partner di Jonah), Joyce Easton (la donna in Mercedes), Martin Garner (Bittleman), Danny Gellis (Simon), William Glover (il commentatore), Kathryn Grody (Wendy Linker), Murray MacLeod (Perry), Ray Martucci, Bob O'Connell (i poliziotti), Luce Ontiveros (la cameriera), Dick Whittington (il giornalaio), Steven Benedict (lo studente), Rene Botana (Rene), Harry Caesar (Burke), Billy Cardenas (Chicago), Jane Chastain (l'annunciatrice sportiva), Willie Covan (l'anziano domestico), Fred Franklyn (I reporter), Joel Fredrick (II reporter), Margie Gordon (III reporter), Chester Grimes (Chester), John Mayo (Dillworthy), Raphael Simon (Nicholas Eppis), Gregory Prentiss (un altro reporter), David Rowlands (Jonah), Al Ruban (il detective), Running Deer (Luis Vasquez), June Sanders (la donna poliziotto), Caskey Swaim (Cop), Joe Warfield (Worker), James Wing Woo (Harold Pak Chung), Pat Hustis, David Matthau, Mandy Patinkin, Miiko Taka - **dp.**: Ernest B. Wehmeyer - **p.**: Carl Borack, Richard Dreyfuss per Universal - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 105'.

Blood Relatives/Les liens de sang (Rosso nel buio) — **r.**: Claude Chabrol - **o.**: Canada-Francia, 1977 - **di.**: Phoenix-Martino - **dr.**: 95'.
V. altri dati (San Sebastiano '78) in « Bianco e Nero », 1979, n. 1, p. 84.

Blutjunge Masseusen (Adolescenza morbosa) — **r., s., sc.**: Manfred Gregor

[Erwin C. Dietrich] - **f.** (Eastmancolor): Peter Baumgartner - **mo.:** M.C. Bushke **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Rena Bergen, Nadine de Rangot, Chitta Coray, Claudia Fielers, Antje Schlärf, Emmy Waller-Diemont, Josef Moosholzer, Walter Bustelli, Carlo Monti, Rolf Häubi, Christa Free, Margrit Sigel, Gaby Walther, Karin Hofmann, Elke Boltenhagen, Melitta Tegeler, Karin Götz, Raphael Britten, Max Crottet, Otto Winiger - **dp.:** Georges Morf - **p.:** Erwin C. Dietrich per VIP-Afiba Film - **o.:** Svizzera, 1972 - **di.:** Reak - **dr.:** 85'.

Boys from Brazil, The (I ragazzi venuti dal Brasile) — **r.:** Franklin J. Schaffner - **asr.:** José Lopez Rodero, Terry Churcher, João Severino, Marijan Vajda, Mike Jordan, Paul Esposito - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Ira Levin - **sc.:** Heywood Gould - **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Henri Decaë - **scg.:** Gil Parrondo, Peter Lamont, Steve Hendrickson - **arr.:** Vernon Dixon - **c.:** Anthony Mendleson - **t.:** Bill Lodge, Christopher Tucker - **mo.:** Robert Swink - **m.:** Jerry Goldsmith - **orch.:** Arthur Morton - **ca.:** « We're Home Again » di J. Goldsmith, Hal Shaper, eseguita da Elaine Paige - **so.:** Don Bassman, Derek Ball - **consigliere tecnico:** Dr. Derek Bromhall - **acrobati:** Eddie Powell, Dinny Powell, Del Baker - **int.:** Gregory Peck (Dr. Josef Mengele), Laurence Olivier (Ezra Lieberman), James Mason (Eduard Seibert), Lilli Palmer (Esther Lieberman), Uta Hagen (Frieda Manoley), Steven Guttenberg (Barry Kohler), Denholm Elliott (Sidney Beynon), Rosemary Harris (signora Doring), John Dehner (Henry Wheelock), John Rubinstein (David Bennett), Anne Meara (signora Curry), Jeremy Black (Jack Curry/Simon Harrington/Erich Doring/Bobby Wheelock), Bruno Ganz (Professore Bruckner), Walter Gotell (Mundt), David Hurst (Strasser), Wolfgang Preiss (Lofquist), Michael Gough (signor Harrington), Joachim Hansen (Fassler), Guy Dumont (Hessen), Carl Duering (Trausteiner), Linda Hayden (Nancy), Richard Marner (Doring), Georg Marischka (Gunther), Gunter Meisner (Farnbach), Prunella Scales (signora Harrington), Paul Faustino Saldanha (Ismael), Jurgen Anderson (Kleist), Mervyn Nelson (Stroop), David Brandon (Schmidt), Monica Gearson (Gertrud), Wolf Kahler (Schwimmer), Gerti Gordon (Berthe), Guida De Carlo (la donna bionda) - **dp.:** Dieter Meyer, Scott Wodehouse, Federico Muller, Arie Bohrer, Tony Cerbone - **pe.:** Robert Fryer - **p.:** Martin Richards, Stanley O'Toole per Producer Circle - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 118'.

Brass Target (Obiettivo Brass) — **r.:** John Hough - **asr.:** Bert Batt, Stefan Schieder - **s.:** basato sul romanzo « The Algonquin Project » di Frederick Nolan - **sc.:** Alvin Boretz - **f.** (Metrocolor): Tony Imi - **scg.:** Rolf Zehetbauer, Herbert Strabel, Werner Achmann - **c.:** Monika Bauert - **t.:** Uschi Borsche - **mo.:** David Lane - **m.:** Laurence Rosenthal, eseguita dall'orchestra The Graunke - **so.:** Peter Beil - **consulente tecnico:** Col. Samuel Magill - **int.:** Sophia Loren (Mara), John Cassavetes (maggiore Joe De Luca), George Kennedy (generale George S. Patton jr.), Robert Vaughn (colonnello Donald Rogers), Patrick McGoohan (colonnello Mike McCauley), Bruce Davison (colonnello Robert Dawson), Edward Herrmann (colonnello Walter Gilchrist), Max Von Sydow (« Shelley » Webber), Ed Bishop (colonnello Elton F. Stewart), Lee Montague (Lucky Luciano), Alan Tilvern (Frank Ferraro), Sigfrit Steiner (Herr Schroeder), Reinhold Olszewski (generale Ostranov), Heinz Bennent (Kasten), Bob Cunningham (generale Stackwood), Bernard Horsfall (Peter Shelley), John Junkin (Carberry), Brad Harris (tenente Rowan), Hal Galili (capitano Levi), Claudia Butenuth (Hilde), Osman Ragheb (Herr Wohler), Marshall Reynor (il capitano della polizia), Birgit Bergen (Theresa Von Rodeck), Drew Lucas (sergente Duty), Peter Armstrong (sergente Leary), Wolfgang Hiller (Cable Clerk), Sissy Weiner (la cameriera), Richard Kley (Fritz), Ray Le Clair (tenente Lane), Dietrich Kerky, Ernst Zeiner, Martin Borger, Jimmy Jackson, Hildegard Busse, Julian Panich, Lynn Ferren, Rene Schoenberg - **dp.:** Klaus Keil, Wulf Gasthaus, Hans Ulrich Jordi, Jurgen Bieske - **pe.:** Harold Nebenzal, Berle Adams - **p.:** Arthur Lewis per M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 110'.

California Suite (California Suite) — **r.:** Herbert Ross - **asr.:** Jack Roe, Carla Reinke - **s.:** basato sulla commedia omonima di Neil Simon - **sc.:** N. Simon - **f.** (Colore): David M. Walsh - **scg.:** Albert Brenner - **arr.:** Marvin March - **c.:** Patricia Norris, Ann Roth - **t.:** Charles Schram - **mo.:** Michael A. Stevenson -

m.: Claude Bolling, « The California Suites », eseguita da Hubert Laws, Bud Shank, Tommy Tedesco, Ralph Grierson, Chuck Domanico, Shelly Manne - **so.:** Al Overton jr. - **ess.:** Sam Shaw - **int.:** Alan Alda (Bill Warren), Michael Caine (Sidney Cochran), Bill Cosby (Dr. Willis Panama), Jane Fonda (Hannah Warren), Walter Matthau (Marvin Michaels), Elaine May (Millie Michaels), Richard Pryor (Dr. Chauncey Gump), Maggie Smith (Diana Barrie), Gloria Gifford (Lola Gump), Sheila Frazier (Bettina Panama), Herbert Edelman (Harry Michaels), Denise Galik (Bunny), David Sheehan (se stesso), Michael Boyle (l'impiegato dell'hotel), Len Lawson (Frank), Dino Ardito (lo stagnino), Clint Young (il portiere dell'hotel), David Matthau (il fattorino dell'hotel), Buddy Douglas (un altro fattorino dell'hotel), Armand Cerami (Charley), Joseph Morena (Herb), Brian Cummings, William Kux e Zora Margolis (i cacciatori d'autografi), Rita Gomez, Tina Menard e Lupe Ontiveros (le domestiche), Bert May ed Eddie Villery (i camerieri), Army Archerd (se stesso), Paolo Frediani (il bell'attore), Judith Hannah Brown (la vincitrice dell'Oscar), Christopher Pennock (il poliziotto), Dana Plato (Jenny), David Rini (rappresentante dell'aviolinea), Nora Boland (la passeggera), Frank Conn (Bobby), Jerry Ziman, James Espinosa, Gary Hendrix, Jack Scanlan, Bill Steinmetz, John Hawker, Colleen Drape, Linda Ewen, Kelly Harmon, Tawny Moyer, Leslie Pagett, Vicki Stephens, Nan Wylder - **dp.:** Ronald L. Schwary, Phillip Rawlins - **p.:** Ray Stark per Rastar-Columbia - **pa.:** R.L. Schwary - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 90'.

Caravans (Caravans) — **r.:** James Fargo - **asr.:** Anthony Waye, Bozorgmehr Rafia, Gery Gavigan - **s.:** basato su un romanzo di James Michener - **sc.:** Nancy Voyles Crawford, Thomas A. McMahon, Lorraine Williams - **f.** (Technicolor): Douglas Slocombe - **om.:** Chic Warterson **f. 2ª unità:** Gordon Meagher - **scg.:** Ted Tester, Peter Williams, Peter James - **arr.:** P. James - **c.:** Renie Conley - **t.:** George Frost - **mo.:** Richard Marden - **m., dm.:** Mike Batt - **coordinatore acrobazie:** John Sullivan - **int.:** Anthony Quinn (Zulfigar), Michael Sarrazin (Mark Miller), Jennifer O'Neill (Ellen Jasper), Christopher Lee (Sardar Khan), Joseph Cotten (Elwood Crandall), Behrooz Vosoughi (colonello Nazrullah), Barry Sullivan (Richardson), Jeremy Kemp (Dr. Smythe), Duncan Quinn (Moheb), Behrooz Gueramian (il contadinello), Mohammad Ali Keshavarz (Shakkur), Parziv Gharib-Afshar (Nur Mohammad), Fahimeh Amouzandeh (Mira), Khosrow Tabatabai (il giovane ballerino), Mohammad Kannemoui (Maftoon), Susan Vaziri (Racha), Parviz Jafari (il capitano Majid), Mohammad Poursattar (I Mullah), Hamid Lighvani (II Mullah), Diamshid Sadri (III Mullah), Shahnaz Pakravan (Karima), Parviz Shahinkhoo (il quadre del raagzzo ucciso), Ahmad Kashani (il proprietario del caffé), Eskandar Rafii (l'attendente del col. Nazrullah), Sami Tahasonee (il mendicante), Ali Zandi (Sheperd), Bozorgmehr (l'agente russo), Khan Mohamadi (l'autista russo), Kamran Bakhtar (I guardia), Arsh Poorzari (II guardia), Hadi Moghadam (II guardia), Kamiar Abazary (Elgabri), Florence Rutigliano (signorina Merwin), Gordon Meagher (il meccanico), Said Pakzad (l'ambasciatore indiano), Abbas Mokhtari, Ali Saadat, Firooz Bahjat Mohamadi, Joan Levis, Karen Siddely, Roya Kashfi, Eric Jacobic, Philip Barth, Gerry Gavigan, Leo Rutigliano, Abbas Ghorgbighi, Masood Janghorbani, Ghasgai Tribe - **dp.:** Maurice Vaccarino, Elahe Joubine, Stacy Williams - **p.:** Elmo Williams per Ibex Films, Los Angeles/FIDCI, Tehran - **o.:** U.S.A.-Iran, 1978 - **di.:** Gilman-Fida Cinematografica - **dr.:** 126'.

Caro papà — **r.:** Dino Risi - **s., sc.:** Bernardino Zapponi, Marco Risi, D. Risi - **f.** (Technospes, Colore): Tonino Delli Colli - **scg.:** Luciano Ricceri - **c.:** Dada Ortona - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Vittorio Gassman (Albino Millozza), Aurore Clément (Margot), Andrée Lachapelle (Giulia Millozza), Stefano Madia (Marco Millozza), Julien Guiomar (Parrella), Joanne Coté (Laura), Piero Del Paoa, Clara Colosimo, Josette Vaillant, Sergio Ciulli, Giuseppe Ferrara, Ileana Fraia, Pietro Tordi, Nguyen Duong Don, Andrew Lord Miller, Bruno Rosa, Mila Stanic, Antonino Maimone - **p.:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Dean-PIC - **dr.:** 109'.

Cat and the Canary, The (Il gatto e il canarino) — **r.:** Radley Metzger - **asr.:** Alan Carpenter, Brian Bilgorri - **s.:** basato sulla commedia omonima di John

Willard - **sc.**: R. Metzger - **f.** (Technicolor): Alex Thomson - **om.**: Michael David Fox - **scg.**: Anthony Pratt, John Hoesli - **c.**: Monica Howe, Lorna Hillyard - **t.**: Mary Hillman, Tommy Manderson - **mo.**: Roger Harrison - **m.**: Steven Cagan - **so.**: Clive Winter - **int.**: Honor Blackman (Susan Sillsby), Michael Callan (Paul Jones), Edward Fox (Hendricks), Wendy Hiller (Allison Crosby), Olivia Hussey (Cicily Young), Beatrix Lehmann (la signora Pleasant), Carol Lynley Annabelle West), Daniel Massey (Harry Blythe), Peter McEnery (Charlie Wilder), Wilfrid Hyde White (Cyrus West) - **p.**: Richard Gordon per Grenadier Films - **pa.**: Ray Corbett - **o.**: Gran Bretagna, 1979 - **di.**: Phoenix-Martino - **dr.**: 92'.

Cat from Outer Space, The (Il gatto venuto dallo spazio) — **r.**: Norman Tokar - **r. 2ª unità:** Arthur J. Vitarelli - **asr.**: Gene Sultan, William Carroll - **s., sc.**: Ted Key - **f.** (Technicolor): Charles F. Wheeler - **f. 2ª unità:** Rexford Metz - **scg.**: John B. Mansbridge, Preston Ames - **arr.**: Art Dudley, Norman Rockett - **c.**: Chuck Keehne, Emily Sundby - **t.**: Robert J. Schiffer, Robin La Vigne - **mo.**: Cotton Warburton - **m.**: Lalo Schifrin - **orch.**: Jack Hayes - **so.**: Bud Maffett - **coordinatore acrobazie:** Richard Warlock - **acrobati:** Jack Verbois, Carey Loftin, Tom Steele, Reg Parton, Walter Robles, Gerald Brutsche, Bob Harris, Fred Dale, Julie Ann Johnson - **ammaestratori gatto:** Rudy Cowl, Don Spinney - **piloti:** Frank Tallman, Frank Pine, Gavin James, Tom Friedkin, Gary Bertz, Ross Reynolds - **int.**: Ken Berry (Dr. Frank Wilson), Sandy Duncan (Dr. Liz Bartlett), Harry Morgan (il generale Stilton), Roddy McDowall (Sig. Stallwood), McLean Stevenson (Dr. Carl Link), Jesse White (Earnest Ernie), Alan Young (Dr. Wenger), Hans Conried (Dr. Heffel), Ronnie Schell (il sergente Duffy), James Hampton (il capitano Anderson), Howard T. Platt (il colonnello Woodruff), William Prince (Sig. Olympus), Ralph Manza (Weasel), Tom Pedi (Honest Harry), Hank Jones (un ufficiale), Rick Hurst (la guardia), John Alderson (Sig. Smith), Tiger Joe Marsh (Omar), Arnold Soboloff (il direttore della NASA), Mel Carter (I soldato), Roger Pancake (Red), Rick Sorensen (il tecnico), Dallas McKennon, Alice Backes, Henry Slate, Roger Price, Jerry Fujikawa, Jim Begg, Pete Renaday, Tom Jackman, Fred L. Whalen, Joe Medalis, Gil Stratton, Jana Milo - **dp.**: John Bloss, Christopher Seiter, James Tadevic - **p.**: Ron Miller, Norman Tokar per Walt Disney Productions - **pa.**: Jan Williams - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 100'.

Comportamento sessuale delle studentesse - v. **Schulmädchen-Report, 3. Teil - Was Eltern nicht mal ahnen**

Concorde Affaire '79 — **r.**: Roger [Ruggero] Deodato - **s.**: Alberto Fioretti - **sc.**: Ernesto Gastaldi, Enzo Genta - **f.** (Colore): Federico Zanni - **f. subacquea:** Lorenzo Battaglia - **scg.**: Bartolomeo Scavia - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.**: Stelvio Cipriani - **int.**: James Franciscus (Moses Brody), Mimsy Farmer (Jeanne l'hostess), Van Johnson (cap. Scott, comandante del Il Concorde), Venantino Venantini (Forsight, capo gangster del sabotaggio), Mario Maranzana (un passeggero dell'aereo), Joseph Cotten (il presidente della multinazionale), Edmund Purdom (Dunker), Mag Fleming, John Stacy, Francisco Charles - **p.**: Giovanni Masini per Dania Film National Cinematografica - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 100'.

Contro 4 bandiere — v. **De l'enfer à la victoire**

Controrapina — v. **Rip-Off, The**

Cugine mie — **r.**: Marcello Avallone - **asr.**: Lucia Liconi - **s., sc.**: Roberto Gianviti - **f.** (Eastmancolor): Luciano Trasatti - **scg.**: Massimo Lentini - **mo.**: Ornella Micheli - **m.**: Nico Fidenco - **int.**: Franca Gonella (Mara), Ely Galleani (Irene), Cristina Borghi (la terza cugina), Susan scott [Nieves Navarro] (la zia Gaia), Carletto Sposito (lo zio Francesco), Paola Maiolini (Antonietta), Renato Pinciroli (Ottavio), Carlo Marini, Fabrizio Cardinali, Franco Spinazzola, Francesco Pau - **p.**: Costellation Film - **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Lark - **dr.**: 90'.

Da Corleone a Brooklyn — **r.**: Umberto Lenzi - **s., sc.**: Umberto Lenzi, Vincenzo Mannino - **f.** (Telecolor): Guglielmo Mancori - **om.**: Franco Vitale - **scg.**: Giu-

seppe Bassan - **c.:** Carlo Gentili - **m.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Maurizio Merli (Giorgio Berni), Mario Merola (Michele Barreri, il boss), Laura Belli (la ex moglie di Berni), Van Johnson (l'ispettore di polizia), Biagio Pelligra (Salvatore Scalia, il testimone), Venantino Venantini (il commissario Davova), Sonia Viviani (Liana Scalia), Nando Marineo, Salvatore Billa - **p.:** Sandra Infascelli per Primex - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Variety-Martino - **dr.:** 96'.

De l'enfer à la victoire (Contro 4 bandiere) — **r.:** Umberto Lenzi - **s., sc.:** U. Lenzi, Gianfranco Clerici, Anthony Fritz, José Luis Martinez Molla - **f.** (Technovision, Telecolor): José Luis Alcaine - **scg.:** Giuseppe Bassan - **mo.:** Riz Ortolani - **int.:** George Peppard (Brett Rossen), George Hamilton (Maurice Bernard), Horst Buchholz (Jurgen Dietrich), Anny Duperey (Fabienne Bodin), Ray Lovelock (Jimmy Rossen), Capucine (Nicole Levine), Jean Pierre Cassel (Dick), Sam Wanamaker (Ray McDonald), George Claisse (Karl Wessel), Howard Vernon (Maggiore delle SS), André Laurence, Michel Voletti - **p.:** Edmondo Amati per New Film Production, Roma/Les Films Princesse, Parigi/José Frade, Madrid - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1979 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 100'.

Dirnenmorder von London, Der — v. **Jack the Ripper**

Duri a morire — **r.:** Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] - **s., sc.:** Sergio Donati, Joseph McLee - **f.** (Vistavision, Colore): A. Massaccesi - **mo.:** Francesco Malvestiti - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Luc Merenda (Martin), Donald O'Brian (maggiore Hagerty), Percy Hogan (Wabu), Laurence Stark, Piero Vida, Volfango Soldati, Lorenza Rodriguez, Alessandro Haber - **p.:** Nucleo Internazionale - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Nucleo-Star - **dr.:** 90'.

Emanuelle bianca e nera - **r., s., sc.:** Mario Pinzauti - **f.** (Technoscope, Technicolor): Maurizio Centini - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Antonio Gismondo, Malisa Longo, Rita Manna, Percy Hogan, Serafino Profumo, Attilio Dottesio, Achille Antonaglia - **p.:** S.E.F.I. - **o.:** Italia, 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 100'.

En och en (Noi due una coppia) — **r.:** Erland Josephson, Ingrid Thulin, Sven Nykvist - **o.:** Svezia, 1978 - **di.:** Medusa Distribuzione - **dr.:** 95'.
V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 153 e altri dati a p. 171.

Ernesto — **r.:** Salvatore Samperi - **o.:** Italia-Spagna-Germania Occ., 1979 - **di.:** Titanus.

V. giudizio di Giovanni Spagnoletti (Berlino '79) in « Bianco e Nero » 1979, n. 3, p. 74 e altri dati a p. 87.

Erotic Adventures of Pinocchio, The (Le avventure erotiche di Pinocchio) — **r.:** Corey Allen - **asr.:** Gene Marum - **s.:** C. Allen, **sc.:** Chris Warfield, C. Allen **f.** (Colore): Ray Dennis Steckler - **scg.:** Earl Marshall - **c.:** Pamela Eddy, Logan - **mo.:** Tom Conlon - **m.:** John Barber - **dm.:** Martin Slavin - **ca.:** « Oh My Pinocchio » di Abbe Gail, eseguita da Kathy Cahill - **so.:** John D'Amato - **int.:** Alex Roman (Pinocchio), Karen Smith (Mabelle), Eduardo Ranez (Jo Jo), Dyanne Thorne (la Fata), Monica Gayle (Gepetta), Neola Graef (Carlotta), Debbie Osborne (Alicia), Vinvene Wallace (Beatrice), Lavina Dawson (la fanciulla), Elizabeth Bell (la Contessa), Gwen Van Dam (signora Suburbia) - **dp.:** Sandy Root - **p.:** Chris Warfield per Lima Production - **pa.:** Lawrence M. Daly, Nicholas Wowchuk - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** '79.

Erotico profondo - v. **Jack the Ripper**

Every Which Way But Loose (Filo da torcere) — **r.:** James Fargo - **asr.:** Larry Powell, Wendy Shear, Al Silvani, Alain J. Silver - **s., sc.:** Jeremy Joe Kronsberg - **f.** (Colore De Luxe): Rexford Metz - **scg.:** Elayne Ceder - **arr.:** Robert de Vestel **c.:** Glenn Wright - **t.:** Don Schoenfeld - **mo.:** Ferris Webster, Joel Cox - **m., ca.:** « Every Which Way But Loose » di S. Dorff, M. Brown, T. Garrett, eseguita da Eddie Rabbitt; « I'll Wake You Up When I Get Home » di S. Dorff, M. Brown,

« Behind Closed Doors » di K. O'Dell, eseguite da Charlie Rich; « Coca Cola Cowboy » di S. Pinkard, I. Dain, S. Dorff, S. Atchley, « Send Me Down to Tucson » di C. Crofford, T. Garrett, eseguita da Mel Tillis; « Ain't Love Good Tonight » di G. Sklerov, R. Cate, G. Howe, eseguita da Wayne Parker; « Don't Say You Don't Love Me No More » di P. Everly, J. Paige, eseguita da Sandra Locke, Phil Everly; « Honky Tonk Fever », « Monkey See, Monkey Do » di C. Crofford, T. Garrett, eseguite da C. Crofford; « I Can't Say No to a Truck Drivin' Man » di C. Crofford, eseguita da Carol Chase; « I Seek the Night », eseguita da S. Locke; « Red Eye Special » di S. Collins, S. Pinkard, T. Garrett, eseguita da Larry Collin; « Salty Dog Blues », « Under the Double Eagle », adattate da S. Dorff, T. Garrett; « Six Pack to Go » di Thompson, Lowe, Hart, eseguita da Hank Thompson - **dm.:** Steve Dorff - **so.:** Vern Poore - **coordinatore acrobazie:** Wayne van Horn - **acrobati:** George Dockstader, Bobby Porter - **int.:** Clint Eastwood (Philo Beddoe), Sondra Locke (Lynn Halsey-Taylor), Ruth Gordon (Ma), Geoffrey Lewis (Orville), Baverly D'Angelo (Echo), Walter Barnes (Tank Murdock), George Chandler (l'impiegato al DMV), Roy Jenson (Woody), James McEachin (Herb), Bill McKinney (Dallas), William O'Connel (Elmo), John Quade (Cholla), Don Vadis (Frank), Gregory Walcott (Putnam), Janet Louise Cole (la ragazza al Palomino), Billy Jackson (lo scommettitore), Joyce Jameson (Sybil), Richard Jamison (Harlan), Jeremy Kronsberg (Bruno), Fritz Manes (il barista allo Zanzabar), Lloyd Nelson (un altro barista), Chuck Hicks (il camionista), William J. Quinn (Kincaid), Hank Worden, Jerry Brutsche, Cary Michael Cheifer, Sam Gilman, Timothy P. Irvin, Tim Irwin, Jackson D. Kane, Michael Mann, George Orrison, Thelma Pelish, Tom Runyon, Bruce Scott, Al Silvani, Hartley Silver, Al Stellone, Jan Stratton, Guy Way, George Wilbur, Gary Davis, Scott Dockstader, Orwin Harvey, Gene LeBll, Chuck Waters, Jerry Wills, Manis - **dp.:** Billy Ray Smith, Ernest B. Wehmeyer, Sheridan "Dar" Reid, Harry Zubrinsky - **p.:** Robert Dale per Malpaso-Warner Bros - **pa.:** Fritz Manes, Jerem Joe Kronsberg - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Warner Bros-P.I.C. - **dr.:** 115'.

Fammi male e coprimi di violenza — v. **Pénélope folle de son corps**

Fatelo con me... bionde dolci danesi — v. **I Tyrene Tegn**

Filo da torcere — v. **Every Which Way But Loose**

First Great Train Robbery, The (1855: la prima grande rapina al treno) — **r.:** Michael Crichton - **asr.:** Anthony Waye, Gerry Gavigan, Chris Carreras - **s.:** basato sul romanzo « The Great Train Robbery » di M. Crichton - **sc.:** M. Crichton - **f.** (Panavision, Technicolor): Geoffrey Unsworth - **scg.:** Maurice Carter, Bert Davey - **arr.:** Hugh Scaife - **c.:** Anthony Mendleson - **t.:** Basil Newall, Sylvia Croft - **mo.:** David Bretherton - **m.:** Jerry Goldsmith - **so.:** Derek Ball, Liam Saurin - **int.:** Sean Connery (Edward Pierce), Donald Sutherland (Agar), Lesley-Anne Down (Miriam), Alan Webb (Edgar Trent), Malcolm Terris (Henry Fowler), Robert Lang (il detective Sharp), Michael Elphick (Burgess), Wayne Sleep ("Clean" Willy), Pamela Salem (Emily Trent), Gabrielle Lloyd (Elizabeth Trent), Gorge Downing (Barlow), James Cossins (Harranby), John Bett (McPherson), Peter Benson (l'addetto alla posta nella stazione), Janine Duvitski (Maggie), Brian De Salvo (il maggiordomo di Trent), André Morell (il giudice), Donald Churchill (il Pubblico Ministero), Brian Glover (il capitano Jimmy), Noel Johnson (Connaught), Peter Butterworth (Putnam), Patrick Barr (Burke), Hubert Rees (Lewis), Agnes Bernelle (la donna sulla piattaforma), Joe Cahill (la guardia ferroviaria), Cecil Nash (il cappellano), Susan Hallinan (Emma Barnes), John Altman, Paul Kember, Geoff Ferris (i tre borsaioli), Oliver Smith, Craig Stokes - **dp.:** Al Burgess, Jack Phelan, Don Geraghty - **pe.:** Stanley Sopel - **p.:** John Foreman per Starlin Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 110'.

Fist of Fury-Part II (Il ritorno di Palma d'Acciaio) — **r.:** Jimmy Shaw [Shao Feng] - **s., sc.:** Cheung Shon Yee - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Tse Chun Lung - **mo.:** Leung Wing Chai - **m.:** Chow Fuk Leung - **int.:** Bruce Li, Lo Lieh, Yanagi Saburo, Tien Feng, Lee Quinn, Yasuyoshi Sjikamura, Jimmy Nam - **p.:** Alpha Motion Picture - **o.:** Hong Kong, 1973 - **di.:** P.A.C.-DIF - **dr.:** 99'.

Furto contro furto — v. **McCoy: Double Take**

Garage — v. **Garaget**

Garaget (Garage) — **r., s., sc.:** Vilgot Sjöman - **f.** (Eastmancolor): Petter Davidsson - **scg.:** P.A. Lundgren - **mo.:** Wic Kjellin - **m.:** Bengt Erbryd - **int.:** Agneta Ekmanner (Pia Hiorth), Fej Lindqvist (Andreas Hiorth), Per Myrberg (Ulf), Christiana Schollin (Nancy, moglie di Ulf), Kersin Hänström (Sylvia), Lil Teselius (Gun, l'insegnante di ginnastica), Peter Lindgren (Adolphson, il giornalista), Anika Tretow (la signora Ohlsson), Axel Düberg (il signor Ohlsson), Carl Billquist (Lakaren, il medico), Annika Levin (la studentessa), Ake Friddel, Mona Anderson, Rolf Skoglund, Evert Granholm - **p.:** Europa Film-Public Commercial Produktion - **o.:** Svezia, 1976 - **di.:** Drai - **dr.:** 100'.

V. recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 110.

Gatto e il canarino, Il — v. **Cat and the Canary, The**

Gatto venuto dallo spazio, Il — v. **Cat from Outer Space, The**

Gegé Bellavita — **r.:** Pasquale Festa Campanile - **asr.:** Neri Parenti - **s.:** P. Festa Campanile - **sc.:** Ottavio Jemma - **f.** (Telecolor): Silvano Ippoliti - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **c.:** Luciana Marinucci - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Flavio Bucci (Gennarino, detto Gegé), Lina Polito (Agata), Pino Caruso (il Duca), Miranda Martino (Rosa), Marisa Laurito, Laura Trotter, Ria De Simone, Maria Pia Conti, Marina Pagano, Enzo Scudellaro, Rosario Della Femmina, Giulio Farnese, Gabriella Di Luzio, Marina Fraiese, Giovanni Febbraro - **p.:** Koral International - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 105'.

Giallo napoletano — **r., s.:** Sergio Corbucci - **sc.:** Sabatino Ciuffini, Giuseppe Catalano, Elvio Porta - **f.** (Vistavision, Telecolor): Luigi Kuveiller - **scg.:** Marco Dentici - **mo.:** Amedeo Salfa - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Marcello Mastroianni (Raffaele Capece), Ornella Muti (Lucia), Renato Pozzetto (il commissario), Michel Piccoli (Victor), Zeudi Araya (Elizabeth), Capucine (Suor Angela), Peppino De Filippo (Natale), Elena Fiore (Filomena), Giuseppe Barra - **p.:** Achille Manzotti per Irrigazione Cinematografica - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** CIDIF - **dr.:** 105'.

Girlfriends (Girl Friends) — **r.:** Claudia Weill - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 88'.

V. giudizio di Alberto Farassino (Locarno '78) in « Bianco e Nero » 1978, nn. 5/6, p. 204 e altri dati (Cannes '78) a p. 171.

Girl Friends — v. **Girlfriends**

Goldrake l'invincibile — v. **Ufo Robot Grendizerraid**

Halloween (Halloween, la notte delle streghe) — **r.:** John Carpenter - **asr.:** Rick Wallace, Jack De Wolf - **s., sc.:** J. Carpenter, Debra Hill - **f.** (Panavision, Metrocolor): Dean Cundey - **scg.:** Tommy Wallace, Randy Moore - **arr.:** Craig Stearns - **c.:** Beth Rodgers - **mo.:** Tommy Wallace, Charles Bornstein - **m., dm.:** J. Carpenter - **orch.:** Dan Wyman, eseguita dall'Orchestra Filarmonica The Bowling Green - **ca.:** « Don't Fear the Reaper » di Blue Oyster Cult. - **so.:** Tommy Causey - **acrobata:** Jim Windburn - **int.:** Donald Pleasence (Dr. Sam Loomis), Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Nancy Loomis (Annie), P.J. Soles (Lynda), Charles Cyphers (Brackett), Kyle Richards (Lindsey), Brian Andrews (Tommy), John Michael Graham (Bob), Nancy Stephens (Marion), Arthur Malet (il custode del cimitero), Mickey Yablans (Richie), Brent La Page (Lonnie), Adam Hollander (Keith), Robert Phalen (Dr. Wynn), Tony Moran (Michael Myers, a 21 anni), Will Sandin (Michael Myers, a 6 anni), Sandy Johnson (Judith Myers). David Kyle (l'amichetto), Peter Griffith (il padre di Laurie), Nick Castle (l'apparizione) - **dp.:** Don Behrns - **pe.:** Irwin Yablans - **p.:** Debra Hill per Falcon International Productions - **pa.:** Kool Lusby - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 85'.

V. recensione di Stefano Masi nel prossimo fascicolo di « Bianco e Nero », 1979, nn. 5/6

Halloween, la notte delle streghe — v. **Halloween**

Happy Days-la banda dei fiori di pesco — v. **Lords of Flatbush, The**

Heidi in the Mountain (Heidi torna tra i monti) — **r.:** Isao Takahata - **s.:** basato

sul romanzo di Johanna Spyri - **f.** (Telecolor): Kei Kuraki - **an.**: Yoichi Yatabe - **direzione artistica:** Masahiro Lioka - **mo.**: Carlos Broghio - **ca.**: cantata da Elisabetta Viviani - **p.**: Shoti Sato - **o.**: Giappone, 1975 - **di.**: Heritage-Rosati - **dr.**: 81'.

Heidi torna tra i monti - v. **Heidi in the Mountain**

Héroïnes du mal, Les (Tre donne immorali?) — **r., ad., sc., d.**: Walerian Borowczyk - **f.** (Panoramica, Colore): Bernard Daillencourt - **scg.**: Jacques d'Ovidio - **c.**: Piet Bolscher - **mo.**: Kadisha Bariha - **m.**: Olivier Dassault, Philippe d'Aram - **I ep. Margherita** - **s.**: basato su un'idea di W. Borowczyk - **int.**: Marina Pierro (Margherita Luti, "la Fornanina"), François Guétary (Raffaello Sanzio), Jean-Claude Dreyfus (il banchiere Bini), Jean Martinelli (il Papa), Pierre Benedetti (il pittore folle), Philippe Desboeuf (il medico), Noël Simsolo (Giulio Romano), Roger Lefrère (Michelange), Gérard Falconetti (Tomaso) - **II ep. Marceline** - **s.**: basato sul romanzo « Le sang de l'agneau » di André Pieyre de Mandiargues - **int.**: Gaelle Legrand (Marceline), Assan Fall (Pétrus), France Rumilly (la madre, signora Caïn), Yves Gourvil (il padre), Lisberth Arno (Floka) - **III ep. Marie** - **s.**: basato su un'idea di W. Borowczyk - **int.**: Pascale Cristophe (Marie), Gérard Ismaël (il gangster), Henri Piégay (il marito) - **dp.**: Gisèle Braunberger - **pe.**: Michel de Vidas - **p.**: Pierre Braunberger per Films du Jeudi - **o.**: Francia, 1979 - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 115'.

V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 111.

Historia de Eva — v. **Piccole labbra**

Ho diritto al piacere — v. **J'ai droit au plaisir**

Infermiera di notte, L' — **r.**: Mariano Laurenti - **s., sc.**: Francesco Milizia, M. Laurenti - **f.** (Panoramica, Colore): Mario Vulpiani - **scg.**: Elio Micheli - **mo.**: Alberto Moriani - **m.**: Gianni Ferrio - **int.**: Gloria Guida (Angela Della Torre), Lino Banfi (Nicola Pischella), Alvero Vitali (Peppino), Mario Carotenuto (Saverio Baghetti), Leo Colonna (Carlo Pischella), Francesca Romana Coluzzi (Lucia Pischella), Anna Maria Clementi (Zaira), Lucio Montanaro, Paola Senatore, Ermelinda De Felice, Vittoria Di Saverio, Jimmy il Fenomeno - **p.**: Dania Film-Medusa Distribuzione - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 95'.

Insegnante balla... con tutta la classe L' — **r.**: Giuliano Carnimeo - **s., sc.**: Carlo Veo - **f.** (Panoramica, Colore): Nico Celeste - **scg.**: Carlo Ferri - **mo.**: Alberto Moriani - **mo.**: Walter Rizzati - **int.**: Nadia Cassini (Prof. Claudia Gambetti), Lino Banfi (Prof. Mezzoponte), Alvaro Vitali (il bidello Anacleto), Renzo Montagnani (Martorelli), Mario Carotenuto (il preside), Paola Morra (Daniela), Maurizio Interlandi (Mauro Bertarelli), Francesca Romana Coluzzi (l'allenatrice russa), Stefano Amato - **p.**: Gianfranco Couyoumdjian, Fabrizio De Angelis per Flora Film-Fulvia Film - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Flora Film - **dr.**: 90'.

Intimità proibite — v. **Tender Loving Care**

Invasion of the Body Snatchers (Terrore dallo spazio profondo) — **r.**: Philip Kaufman - **asr.**: Jim Bloom, Toby Lovallo - **s.**: basato sul romanzo « The Body Snatchers » di Jack Finney - **sc.**: W.D. Richter - **f.** (Technicolor, Colore DeLuxe): Michael Chapman - **f. sequenze spaziali:** Ron Dexter, Howard Preston - **scg.**: Charles Rosen - **arr.**: Doug Von koss - **c.**: Agnes Anne Rogers - **t.**: Bob Westmoreland - **es., t.**: Thomas Burman, Edouard Henriques - **mo.**: Douglas Stewart - **m.**: Denny Zeitlin, « Amazing Grace » eseguita da The Royal Scots Dragoon Guards; « De La Tromba Pavin » eseguita da The Julian Bream Consort - **dm.**: Roger Kellaway - **orch.**: Greig McRitchie - **banjo:** Jerry Garcia - **so.**: Art Rochester - **mo., so.**: John Nutt - **ess.**: Ben Burtt - **coordinatore acrobazie:** David Ellis - **int.**: Donald Sutherland (Matthew Bennel), Brooke Adams (Elizabeth Driscoll), Leonard Nimoy (Dr. David Kibner), Veronica Cartwright (Nancy Bellicec), Jeff Goldblum (Jack Bellicec), Art Hindle (Geoffrey), Lelia Goldoni (Katherine), Kevin McCarthy (l'uomo in corsa), Don Siegel (il tassista), Tom Luddy (Ted Hendley), Stan Ritchie (Stan), David Fisher (Gianni), Tom Dahlgren (il detective), Gary Goodrow (Boccardo), Jerry Walter (il proprietario del ristorante), Maurice Argent (il capocuoco), Wood Moy (signor

Tong), R. Wong (signora Tong), Joe Bellan 5beggar), Sam Hiona (I poliziotto), Lee McVeigh (II poliziotto), Sam Conti, Rose Kaufman, Albert Nalbandian, Lee Mines, Robert Duvall - **dp.:** Alan Levine, Allen Petigrew - **p.:** Robert H. Solo per Solofilm Company - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 115'.

I Tyrene Tegn (Fatelo con me... bionde dolci danesi) — **r., s., sc.:** Werner Hedman - **f.** (Eastmancolor): Rolf Ronne - **scg.:** Palle Arrestrup - **c.:** Keld Rex Holm - **cor.:** Johnny Gristersen - **mo.:** Maja Soya - **m.:** Bertrand Bech - **int.:** Bent Warburg (Carol), Ole Soltoft, Susanne Breuning, Lone Helmer, Karl Stegger, Preben Marth, Mette Vokol, Kate Mund, Olaf Carlssen - **p.:** Happy Film - **o.:** Danimarca, 1977 - **di.:** Rosati-Star - **dr.:** 80'.

Jabberwalk — v. **This Is America**

Jack the Ripper/Der Dirnenmorder von London (Erotico profondo) — **r.:** Jess Franco [Jesus Franco Manera] - **s., sc.:** J. Franco, N. Weisse - **f.** (Colore): Peter Baumgartner - **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Klaus Kinski (Jack lo squartatore), Josephin Chaplin (Cynthia, la fidanzata), Herbert Fux (il cieco), Lina Romay (la madre), Andreas Mann Kopff (Selby), Ursula von Wiese, Francine Custer, Olga Gebhard, Peter Hueson, Regine Elsener, Loru Bucher, Nicholas Weiss, Hans Gaugler - **p.:** Erwin C. Dietrich/Max Dara per Cinemec/Ascot/Elite - **o.:** Svizzera-Germania Occ., 1976 - **di.:** Roberti Luxcine - **dr.:** 100'.

J'ai droit au plaisir (Ho diritto al piacere) — **r.:** Andrée Marchand [Claude Pierson] - **s., sc.:** Huguette Boisvert - **f.** (Technicolor): André Zarra - **m.:** Françoise e Roger Cotte - **int.:** Laure Cotereau (Nadine), Chuck Ballinger, Frederic Durli, Anne Sand, Alanin Saury, Michel Forget, Isabell, Yves Gelinas - **p.:** Pierson Production - C.C.C. - **o.:** Francia, 1975 - **di.:** Ardin Cinematografica-Misiano - **dr.:** 90'.

Ladro di Bagdad, Il — v. **Thief of Baghdad, The**

Letti selvaggi — **r.:** Luigi Zampa - **asr.:** Ferruccio Castronuovo, Roberto Pariante, Carlos Martinez - **s., sc.:** Tonino Guerra, Giorgio Salvioni, Luis Castro - **f.** (Vistavision, Colore): Giuseppe Ruzzolini - **f. ep.: Un pomeriggio noiosetto** e **La donna d'affari:** Armando Nannuzzi - **scg.:** Elena Poccetto Ricci - **c.:** Luca Sabatelli - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Riz Ortolani - **so.:** Gianni d'Amico, Luciano Muratori - **ep.:** L'arabo - **int.:** Sylvia Kristel (la signora Martucci), Orazio Orlando (Fioroni, l'arabo) - **ep.: Un pomeriggio noiosetto - int.:** Laura Antonelli (la moglie fedele), José-Luis Lopez Vasques (il vecchio marito geloso) - **ep.: Attenzione a quei due - int.:** Monica Vitti (Maria), Michele Placido (Angelo) - **ep.: La vedova - int.:** Ursula Andress (la vedova), Michele Placido (il fotoreporter) - **ep.:** Una mamma - **int.:** Monica Vitti (la prostituta), Robert Benigni (il direttore della scuola) - **ep.: La moglie giovane - int.:** Sylvia Kristel (Giovanna), Enrico Beruschi (il professore) - **ep.: La donna d'affari - int.:** Laura Antonelli (la donna d'affari) - **ep.: La passante - int.:** Ursula Andress (la passante), José-Luis Lopez Vasquez (il garagista) - **altri int.:** José Sacristan, Gianfranco Barra, Marco Bonetti, Mauro Vestri, Elisa Mainardi, Rossana Di Lorenzo, Antonio Gamero, Al Salgese, Maria Alvarez, Francesco Mazzieri - **dp.:** Ennio Onorati - **p.:** Giorgio Salvioni per Zodiac, Roma/Corona Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1979 - **di.:** CIDIF - **dr.:** 100'.

Liens de sang, Les — v. **Blood Relatives**

Limite del amor, El (L'amore senza limiti) — **r.:** Rafael Romero Marchent - **s., sc.:** Santiago Moncada - **f.** (Eastmancolor): Rafael Pacheco - **scg., c.:** Jaime Perez Cubero - **mo.:** Antonio Gimeno - **m.:** Antonio Garcia Abril - **int.:** Juan Luis Galiardo (Juan), Charo Lopez (Manuela), Didi Sherman (Maria), Victor Valverde (Luis), Maria Perschy (la madre superiora), Alfredo Mayo, Fernando Noguerro, Emilio Segura - **p.:** Munder Film - **o.:** Spagna, 1978 - **di.:** Indipendenti Regionali - **dr.:** 85'.

Lords of Flatbush, The (Happy Days-la banda dei fiori di pesco) — **r.:** Stephen F. Verona e Martin Davidson - **s., sc.:** S. F. Verona, Gayle Glecker, M. Davidson - **d.:** Sylvester Stallone - **f.** (Technicolor): Joseph Mangine, Edward Lach-

man - **scg.:** Glenda Miller - **mo.:** Stan Siegel, Muffie Meyer - **m., dm.:** Joe Brooks, « When You Are a Lord » di Paul Jabara, Paul Nicholas - **so.:** Vincent De Leo, Nigel Nobel - **int.:** Perry King (Chico Tyrell), Sylvester Stallone (Stanley Rosiello), Henry Winkler (Butchey Weinstein), Paul Mace (Wimpy Murgalo), Susan Blakely (Jane Bradshaw), Maria Smith (Frannie Malincanico), Renée Paris (Annie Yuckamenelli), Paul Jabara (Crazy Cohen), Bruce Reed (Mike Mambo), Frank Stiefel (Arnie Levine), Martin Davidson (Sig. Birnbaum), Joe Stern (Eddie), Ruth Klinger (Signora Tyrell), Joan Neuman (Signorina Molina), Dolph Sweet (Signor Rosiello), Lou Byrne (Signora Bradshaw), Bill Van Sleet (Signor Bradshaw), Margaret Bauer (Nancy Bradshaw), Ray Sharkey, Geraldine Smith, Darryl Peck, Bernardo Hiller, Karen Kaye, Phyllis Gibbs, Helen Calahan, Dana Foley ,Barbara Foley, Thomas Clarke, Bonnie Sylvano, Linda Troiano, Mark Flanagan (gli studenti), Armand Assanti, Antonia Rey, Fose Rothman, George Goomishian, Arlene Gelb, Jamie Gelb, Stacy Gelb, Peter Mintz, Tom Bauer, David Stein (gli invitati al matrimonio), Lillian Davidson, Ann Lefkowitz, Florence Schissler, Milred Deutsch, Ralph Rogers Trio - **dp.:** Arthur Chobanian - **p.:** S.F. Verona per Ebbets Field Film Co.-Columbia - **pa.:** Richard Millman - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Impegno-Reak - **dr.:** 82'.

Magic (Magic) — **r.:** Richard Attenborough - **asr.:** Arne Schmidt, Jerald Sobul, Mike Haley, François Moullin - **s.:** basato sul romanzo omonimo di William Goldman - **sc.:** W. Goldman - **f.** (Technicolor): Victor J. Kemper - **scg.:** Terence Marsh, Richard Lawrence - **arr.:** John Franco jr. - **c.:** Ruth Myers - **t.:** Lee Harman, Hallie Smith-Simmons, Robert Laden - **mo.:** John Bloom - **m.:** Jerry Goldsmith - **so.:** Larry Jost, John Bolz - **consulente del ventriloquio:** Dennis Alwood - **consulenti magia:** Michael Bailey, Lewis Horwitz - **int.:** Anthony Hopkins (Corky Withers), Ann-Margret (Peggy Ann Snow), Burgess Meredith (Ben Greene), Ed Lauter (Duke), E.J. Andre (Merlin), Jerry Houser (il conducente della vettura), David Ogden Stiers (Todson), Lillian Randolph (Sadie), Joe Lowry (il presentatore), Beverly Sanders (la signora che ride), I.W. Klein (maître d'hôtel), Stephen Hart (il capitano), Patrick McCullough (il portiere), Bob Hackman (il padre), Mary Munday (la madre), Scott Garrett (il fratello di Gorky), Brad Beesley (Gorky giovane), Michael Harte (il ministro) - **dp.:** C.O. Erickson, Alex Hapsas - **p.:** Joseph E. Levine, Richard P. Levine per J.E. Levine Presents - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 100'.

Mammasantissima, Il — **r.:** Alfonso Brescia - **s.:** Ciro Ippolito - **sc.:** C. Ippolito Pietro Regnoli - **f.** (Vistavision, Colore): Silvio Fraschetti - **scg.:** Romeo Costantini - **mo.:** Carlo Broglio - **m.:** Edoard Alfieri - **int.:** Mario Merola (Vincenzo Tramontano), Malisa Longo (Assunta), Biagio Pelligra (l'avvocato), Elio Zamuto, Marina Viviani, Ciro Giorgio, Anna Wlater, Lucio Montanaro, Walter Ricciardi, Hassen Jaber, Fabiola Toledo, Marco Girondino, Letizia D'Adderio, Nunzio Gallo e il guappo "O Revotapopolo" di Angri - **p.:** C. Ippolito per Orsa Maggiore Cinematografica - P.A.C. - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** P.A.C.-DIF - **dr.:** 88'.

Mazinga versus Black General Grendaza Robe - Great Mazinga versus Sea Monster - Grendaza versus Great Mazinga (Gli ufo Robot contro gli invasori spaziali) — **r., an.:** Hideki, Toshio Mori - **s., sc.:** basati sulla serie « Atlas-Ufo-Robot » - **f.** (Cinescope, Colore): Toshio Mori - **m.:** Hiroaki Watanabe, Sunsure Tomonga - **int.:** i personaggi della serie « Atlas-Ufo-Robot »: il generale Nero, il Prof. Procton, gli eori Tezsuia, Actarus, Masashi, Rio, Bozu, Shiro, Koi - **p.:** Toei - **o.:** Giappone, 1977 - **di.:** Oriental Martino - **dr.:** 91'.

McCoy: Double Take (Furto contro furto) — **r.:** Richard Quine - **s., sc.:** Michael Sloan, Howard Lewis, Roland Kibee, Dean Hargrove - **f.** (Technicolor): Steven Larner - **mo.:** Robert L. Kimble - **m.:** Henry Mancini - **int.:** Tony Curtis (Dino McCoy), Roscoe Lee Browne (Gideon), Harry Guardino (Barth Mather), Fiona Lewis (Nancy), Jackie Coogan (Skyppy), Van Avery, Rita Talbot, Paul Picerni, Wayne Taylor, Rand Bridgess, Albert Powell, J.S. Johnson, G. Garro, Eddie Rder, Mario Gallo - **p.:** Kibee e Hargrove per Universal City Studios - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** P.A.C.-DIF - **dr.:** 97'.

Melody in Love (Gli amori impuri di Melody) — **r., s., sc.:** Hubert Frank - **m.:** Gerhard Heinz - **ca.:** « Melody in Love », « Beautiful Day » - **int.:** Melody O'Bryan (Melody), Sasha Hehn (Alain), Claudine Bird (Rachel), Wolf Goldan (Octavio), Scarlett Gunden (Angela) - **p.:** Juno Film Production - **o.:** Germania Occ., 1978 - **di.:** Dias - **dr.:** 91'.

1855: la prima grande rapina al treno — v. **First Great Train Robbery, The**

Moses Wine Detective — v. **Big Fix, The**

National Lampoon's Animal House (Animal House) — **r.:** John Landis - **r. 2a unità:** Gary R. McLarty - **asr.:** Cliff Coleman, Ed. Milkovich - **s., sc.:** Harold Ramis, Douglas Kenney, Chris Miller - **f.** (Technicolor): Charles Correll - **scg.:** John J. Lloyd - **arr.:** Hal Gausmans - **c.:** Deborah Nadoolman - **mo.:** George Folsey jr. - **m.:** « Faber College Theme » di Elmer Bernstein - **ca.:** « Animal House », « Dream Girl » di Stephen Bishop, eseguite dall'autore; « Money » di Berry Gordy jr., Janie Bradford, eseguita da John Belushi; « Shout » di Ronald Isley, Rudolph Isley, O'Kelly Isley, « Shama Lama Ding Dong » di Mark Davis, eseguite da DeWayne Jessie; « Louie Louie » di Richard Berry, eseguita da The Kingsmen; « Tossin' and Turnin » di Richie Adams, Malou Rene, eseguita da Bobby Lewis; « Twistin' the Night Away » di Sam Cooke, « Wonderful World » di S. Cooke, Herb Alper, Lou Adler, eseguite da S. Cooke; « Let's Dance » di Jim Lee, eseguita da Chirs Montez; « Who's Sorry Now » di Burt Kalma, Harry Ruby, Tee Snyder, eseguita da Connie Francis; « Hey Paula » di Raymond Hildebrand, eseguita da Paul e Paula - **so.:** William B. Kaplan - **coordinatore acrobazie:** Gary R. McLarty - **int.:** John Belushi (John Blutarsky, "Bluto"), Tim Matheson (Eric Stratton, "Otter"), John Vernon (Dean Vernon Wormer), Verna Bloom (Marion Wormer), Thomas Hulce (Larry Kroger "Pinto"), Cesare Danova (maggiore Carmine DePasto), Peter Riegert (Donald Schoenstein, "Boon"), Mary Louise Weller (Mandy Pepperidge), Stephen Furst (Kent Dorfman, "Flounder"), James Daughton (Gregg Marmalard), Bruce McGill (Daniel Simpson Day, "D-Day"), Mark Metcalf (Doug Neidermeyer), DeWayne Jessie (Otis Day), Karen Allen (Katy), James Widdoes (Robert Hoover), Martha Smith (Babs Jansen), Sarah Holcombe (Clorette Depasto), Lisa Baur (Shelly Dubinsky), Kevin Bacon (Chip Diller), Donald Sutherland (Dave Jennings), Douglas Kenney ("Stork"), Christian Miller ("Hardbar"), Bruce Bonnheim ("B.B."), Joshua Daniel (" Moth-ball"), Junior ("Trooper"), Stacy Grooman (Sissy, la ragazza di Flounder), Stephen Bishop (Steve), Eliza Garrett (Brunella), Aseneth Jurgenson (Beth), Priscilla Lauris (la segretaria di Dean), Rick Eby (Omega), Sunny Johnson, Raymone Robinson, Robert Elliott, Reginald H. Farmer, Jebidiah R. Dumas, John Freeman, Sean McCartin, Helen Vick, ick Greenough, Gary McLarty, Albert M. Mauro, Karen Werner, Fred Hice, Bill Hooker, Clifford Happy, Pam Bebermeyer, Bud Ekins, Jim Halty, R.A. Rondell, Walter Wyatt, Gilbert Combs - **dp.:** Peter MacGregor-Scott - **p.:** Matty Simmons, Ivan Reitman per Universal - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 110'.

V. recensione di Enrico Magrelli in questo fascicolo a p. 114.

Noi due una coppia — v. **En och en**

Non sparate sui bambini (Squadra antisequestro) — **r., s.:** Gianni Crea - **sc.:** Manuel Vita - **f.** (Cinescope, Colore): Maurizio Centini - **mo.:** Gianfranco Prete (Dino), Italo Gasperini (Marco), Giampiero Albertini (Sig. Settimi), Antonella Lualdi (Sandra, la maestra), Eleonora Giorgi (Ilda), Marco Gelardini, Sandra Trouvé - **p.:** Pasquale Lucibelli per Cabes Cinematografica - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Cabes-Fida Cinematografica - **dr.:** 95'.

Nude-Odeon — **r., s., sc.:** Franco Martinelli - **f.:** (Colore): - **int.:** Dorothy, Mary Govert, Margaret Harrison, Jerina Mullingam, Mary Lotar - **p.:** Seven Film **o.:** Italia, 1962-1978 - **di.:** Regionale - **dr.:** 76'.

No. 1 of the Secret Service (Sono il n. 1 del servizio segreto) — **r.:** Lindsay Shonteff - **asr.:** Bryan Hurst, Richard Leyland - **s., sc.:** Howard Craig - **f.** (Technicolor): Ivan Strasburg - **c.:** Jane Stonehouse - **mo.:** John Luton - **m., dm.:**

Leonard Young - **ca.:** « Givin' It Plenty » di Simon Bell, eseguita dall'autore - **so.:** Tony Jackson - **int.:** Nicky Henson (Charles Bind), Richard Tood (Arthur Loveday), Aimi Macdonald (Anna Hudson), Geoffrey Keen (Rockwell), Dudley Sutton (leader del Krash), Sue Lloyd (suor Jane), Jon Pertwee (Rev. Walter Braithwaite), Milton Reid (Eye Patch), Fiona Curzon (la ragazza nel bar), Jenny Till (la ragazza vampiro), Katya Wyeth (signora Martin), Oliver MacGrevy (Simms), le gemelle Baker (Paula e Chrissie Williams), Roberta Gibbs, Elizabeth Tyrrell, Allen Ambridge, Dave Carter - **dp.:** Stuart Blacks - **p.:** Elizabeth Gray per Lindsay Shonteff Films - **pa.:** Lewis Force - **o.:** Gran Bretagna, 1977 - **di.:** General - **dr.:** 85'.

Obiettivo Brass — v. **Brass Target**

Osceno desiderio, L' - Le pene nel ventre (già **La Profezia**) — **r.:** Jeremy Scott [Giulio Petroni] - **s., sc.:** G. Petroni, Pietro Regnoli - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Fausto Rossi, Leopoldo Villa sr. - **mo.:** Marcella Benvenuti - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Marisa Mell (Amanda), Lou Castel (il prete, Peter Clark), Chris Avram (Andrea), Laura Trotter (Rachele), Xavier Escrivà, Victor Israel, Jack Taylor, Paola Majolini - **p.:** Compagnia Cineiniziative-Altamira - **o.:** Italia-Spagna, 1978 - **di.:** Star - **dr.:** 90'.

Outlaw Blues (All'ultimo secondo) — **r.:** Richard T. Heffron - **asr.:** Dennis Jones, Steve Lim - **s., sc.:** B.W.L. Norton - **f.** (Technicolor): Jules Brenner - **f. 2a unità:** Jim Etheridge - **scg.:** Jack Marty - **c.:** Rosanna Norton - **mo.:** Danford B. Greene, Scott Conrad - **m.:** Charles Bernstein - **ca.:** « Outlaw Blues » di John Oates; « Jailbirds Can't Fly » di Harlan Sanders, R.C. O'Leary; « Whisper in a Velvet Night » di Lee Clayton; « I Dream of Highways », « Beyond These Walls », « Water for My Horses » di Hoyt Axton, cantate da Peter Fonda - **so.:** Michael Evje - **coordinatore acrobazie:** Carey Loftin - **piloti:** Gary Davis, Donna Garret, Hubie Kerns jr., Eddie Mulder, Bobby Sargent - **int.:** Peter Fonda (Bobby Ogden), Susan Saint James (Tina Waters), John Crawford (Buzz Cavanaugh), James Callahan (Garland Dupree), Michael Lerner (Hatch), Steve Fromholz (Elroy), Richard Lockmiller (il guardiano), Matt Clark (Billy Bob), Jan Rita Cobler (Cathy Moss), Gene Rader (Leon Warback), Curtis Harris (Big Guy), Jerry Greene (il disc jockey), Dave Helfert, Jeffrey Friedman, James N. Harrel - **dp.:** Dennis Jones - **pe.:** Fred Weintraub - **p.:** Steve Tisch per Warner Bros-Fred Weintraub-Paul Heller Production - **pa.:** Eva Monley - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Nova Cines-Indipendenti Regionali - **dr.:** 98'.

Paradise Alley (Taverna Paradiso) — **r.:** Sylvester Stallone - **asr.:** Cliff Coleman, Mark R. Schilz - **s., sc.:** S. Stallone - **f.** (Technicolor): Laszlo Kovacs - **scg.:** John W. Corso, Deborah Beaudet - **arr.:** Jerry Adams - **c.:** Sandra Berke, Lambert Marks - **cor. lotta:** Terry Funk - **t.:** Michael Westmore - **mo.:** Eve Newman - **m.:** **Bill** Conti - **ca.:** « Too Close to Paradise » di B. Conti, Carole Bayer Sager, Bruce Roberts, eseguita da S. Stallone - **so.:** Charles Wilborn - **acrobati:** Buddy Joe Hooker, Jim Nickerson, Dar Robinson, Bud Walls, Dave Zellitti - **int.:** S. Stallone (Cosmo Carboni), Leo Canalito (Victor "Kid Salami" Carboni), Armand Assante (Lenny Carboni), Frank McRae ("Big Glory"), Anne Archer (Annie O'Sherlock), Kevin Conway ("Stitch" Mahon), Terry Funk ("Franky"), Joyce Ingalls ("Bunchie"), Joe Spinell ("Burp"), Aimée Eccles (Susan Chow), Tom Waits ("Mumbles"), Chick Casey (il portiere), James T. Casino (il barista di "Paradiso Alley"), Max Leavitt (signor. Gaimbelli), Paul Mace ("Rat"), Polli Magaro (la signora grassa), Pamela Miller (Vonny), Stuart K. Robinson (Sammy), Ray Sharkey ("Legs"), Fredi O. Gordon, Lydia Goya, Michael Jeffers, Max Leavitt, Paul Mace, Polli Magaro, Pamela Miller, John Monks Jr., Leo Nanas, Frank Pesce, Stuart K. Robinson, Ray Sharkey, Maria Smith-Caffey, Patricia Spann, Frank Stallone Jr., Jeff Wald, John Ayers, Rolland Bastien, Ted Di Biase, Vincent Albert Di Stefano, Dory Frank Jr., Don Leo Jonathan, Don Kernodle, Gene Kiniski, Larry Lane, Randy Morse, Dick Murdoch, Reg Parks, Alex Perez, Rock Riddle, Bob Roop, Douglas Ryan, Don Slatton, Ervin Smith, Dennis Stamp, Johnny Starr, ay Stevens, Tonga Yociato, Jay York, Johnny Zenda - **dp.:** Michael S. Glick - **pe.:** Edward Presman - **p.:** John F. Roach, Ronald A. Suppa per Force

Ten-Moonblood film - **pa.:** Arthur Chobanan - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 120'.

Pénélope folle de son corps (Fammi male e coprimi di violenza) — **r.:** Martial Berthot - **s, sc.:** Alain Magrou - **f.** (Colore): Pierre Meldener - **mo.:** Sophie Tatischeff - **m.:** François De Roubaix - **int.:** Jeannine Reynald, Nyl Clottu, Cathy Reghin, Philippe Gasté, Jacques Insermini, Georges Guerfi, René Bernan - **p.:** A. Magrou - **o.:** Francia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Piccole labbra/Historia de Eva — **r.:** Mimmo [Domenico] Cattarinich - **s.:** basato su un'idea di M. Cattarinich, elaobrata da Daniele Sanchez - **sc.:** D. Sanchez, M. Cattarinich - **f.** (Eastmancolor): Sandro Mancori - **mo.:** Raphael De La Queva - **m.:** Stelvio Cirpiani - **int.:** Pierre Clémenti (Paul), Katya Berger (Eva), Ugo Bologna (Franz), Barbara Rey (Christa), Maria Monti (Anna), Michele Soavi (il saltimbanco), Raf Baldassarre, Paul Müller - **p.:** Alba Cinematografica, Roma/ Estela Films, Madrid - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Unifilm-Stefano - **dr.:** 86'.

Posto tranquillo, Un — v. **Safe Place, A**

Preparate i fazzoletti — v. **Préparez vos mouchoirs**

Préparez vos mouchoirs (Preparate i fazzoletti) — **r., s., sc.:** Bertrand Blier - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Jean Penzer - **scg.:** Eric Moulard - **mo.:** Claudine Merlin - **m.:** Georges Delerue - **so.:** Jean-Pierre Ruh - **int.:** Carole Laure (Solange), Gérard Depardieu (Raoul), Patrick Dewaere (Stéphane), Riton (Christian Beloeil), Michel Serrault (il vicino), Eleonore Hirt (la signora Beloeil), Jean Rougerie (il signor Beloeil), Sylvie Joly (la passante), Michel Beaune (il dottor Rue), Roger Riffard (il medico del porto), Liliana Rovere (Bernadette), André Thorent (il professore), Bertrand de Hauteford (un ufficiale), Philippe Brigaud, Gilberto Géniat, Alain David Gabison, Jean Perin, André Lacombe - **dp.:** Georges Valon - **p.:** Paul Claudon, Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine per Films Ariane-CAPAC, Parigi/Belga Films-SODEP, Bruxelles - **o.:** Francia-Belgio, 1977 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 110'.

Profezia, La — v. **Osceno desiderio**

Psicologia del sesso — v. **Psychologie des Orgasmus**

Psychologie des Orgasmus (Psicologia del sesso) — **r., s., sc.:** Hermann Schnell - **f.** (Colore): Jerzy Lipmann - **m.:** Ulrich Roever - **int.:** Luise Bergschmidt, Uta Bone, Evelyn Praeger, Dagobert Walter, Bernd Kummer - **p.:** Planet-Film - **o.:** Germania Occ., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 94'.

Questa è l'America — v. **This is America**

Ragazzi di "Happy Days", I — v. **Sweater Girls**

Ragazzi venuti dal Brasile, I — v. **Boys from Brazil The**

Razzia sur le plaisir (Vizio in bocca) — **r.:** A.M. Frank [Jesus Franco Manera] - **f.:** (Colore) - **int.:** Alice Arno, Lina Norman, Monica Stevens, Roger Darton - **p.:** Eurocine - **o.:** Francia, 1978 - **di.:** General - **dr.:** 85'.

Rip-Off, The (Controrapina) — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s., sc.:** Simon O'Neil, Mark Princi, Paul Costello - **f.** (Vistavision, Technicolor): Sergio D'Offizi - **mo.:** Renato Sterbini - **m.:** Paolo Vasile - **int.:** Lee Van Cleef (Chris Gretchki), Karen Black (Clarissa), Edward Albert (Jaff), Lionel Stander (Sam Epstein), Angelo Infanti (il tenente Williamson), Robert Alda (il capitano Donati), Antonella Murgia (Jessica), Peter Carsten (Karl Van Stratten), D. Silverstein (la cassiera), S. Burch (Fred) - **p.:** Dritte Centana per G.M.B.H. - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** United Artists - **dr.:** 105'.

Ritorno di Palma d'Acciaio, Il — v. **Fist of Fury-Part II**

Rosso nel buio — v. **Blood Relatives**

Safe Place, A (Un posto tranquillo) — **r.:** Henry Jaglom - **asr.:** Steve Kesten - s.: basato sulle « Hassidic stories di Rabbi Nachman di Bratislava » - **sc.:**

H. Jaglom - **f.** (Technicolor): Dick Kratina - **c.:** Barbara Flood - **mo.:** Pieter Bergema - **m., ca.:** « As Time Goes By » di Herman Hupfeld, cantata da Dooley Wilson; « I'm Old Fashioned » di Jerome Kern, Johnny Mercer, cantata da Fred Astaire; « It's a Big, Wide Wonderful World » di John Rox, cantata da Buddy Clark; « Something to Remember You By » di Arthur Schwartz, Howard Dietz, cantata da Helen Forrest; « Vous qui passer sans me voir », « La Mer » di Charles Trenet, cantate dall'autore; « Passing By » di Edward Purcell, cantata da Buddy Clark; « Someone to Watch Over Me » di George Gershwin, Ira Gershwin, cantata da Dinah Shore; « Lavender Blue » di Eliot Daniel, Larry Morey ,cantata da Vera Lynn; « La vie en Rose » di R.S. Louiguy, cantata da Edith Piaf - **so.:** Fred Bosch - **es.:** Edit-Rite - **int.:** Tuesday Weld (Noah [Susan]), Jack Nicholson (Mitch), Orson Welles (l'incantatore), Philip Proctor (Fred), Gwen Welles (Bari), Dov Lawrence (Larry), Fanny Birkenmaier (la domestica), Rhonda Alfaro (la ragazzina), Sylvia Zapp (Susan a 5 anni), Richard Finochio, Barbara Flood, Roger Garrett, Jordan Hahn, Francesca Hilton, Julie Robinson, Jennifer Walker - **dp.:** Harold Schneider - **pe.:** Bert Schneider - **p.:** BBS Productions-Columbia - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Difilm-Star - **dr.:** 90'.

Sbirro dalla faccia d'angelo, Uno — v. **Toma: Best of Safecreckers**

Schulmädchen-Report, 3. Teil - Was Eltern nicht mal ahnen (Comportamento sessuale delle studentesse) — **r.:** Ernst Hofbauer, Walter Boos - **s.:** basato sul romanzo di Günther Hunold - **sc.:** Günther Heller - **f.** (Eastmancolor): Klaus Werner - **mo.:** Herbert Taschner - **m.:** Siegfried Franz - **int.:** Friedrich von Thun, Michael Schreiner, Werner Abrolat, Gunther Möhner, Uli Steigberg, Josef Moosholzer, Ilse Schuman, Fiona Hartmud, Karin Muller - **p.:** Wolf C. Hartwig per Rapid Film - **o.:** Germania Occ., 1972 - **di.:** Indipendenti Regionali - **dr.:** 86'.

Segreto di Agatha Christie, Il — v. **Agatha**

Sono il n. 1 del servizio segreto — v. **No. 1 of the Secret Service**

Specchio, Lo — v. **Zerkalo**

Squadra antigangsters — **r.:** Bruno Corbucci - **s., sc.:** B. Corbucci, Mario Amendola - **f.** (Telecolor): Giovanni Ciarlo - **scg.:** Claudio Cinini - **c.:** Alessandra Cardini - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** I Goblin - **int.:** Tomas Milian (il maresciallo Nico Giraldi), Enzo Cannavale (Salvatore Esposito), Asha Puthli (Fiona), Margherita Fumero, Gianni Musy, Leo Gavero, Andrea Aureli, Lewis Cinelli, Angelo Ragusa, Bonadonna Giovanni, Giuliano Sestili, Tomaso Milian jr., Ombretta De Carlo, Salvatore Vaccaro - **p.:** Galliano Juso per Cinemaster - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 90'.

Stridulum — v. **Visitor, The**

Sweater Girls (I ragazzi di "Happy Days" - Le ragazze pullover) — **r.:** Don Jones - **s., sc.:** D. Jones, Neva Friedenn - **f.** (Colore): Ken Gibb - **mo.:** Duane Hartzell - **m.:** Richard Hieronymus - **int.:** Harry Moses (Peter), Meegan King (Kenny), Skip Lowell (Jim), Noelle North, Kate Sarchet, Carol Anne Seflinger, Michael Goodrow, Stephen Liss, Julie Pearson, William Kux, Tamara Barkle, Jack O'Leary - **p.:** Frank Rubin, Gary Gibbs per Mason International Productions di Hollywood - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** General - **dr.:** 92'.

Taverna Paradiso — v. **Paradise Alley**

Témoin, Le/Il testimone — **r.:** Jean-Pierre Mocky - **asr.:** Fernand Marzelle, François Pecnard - **s.:** basato sul romanzo « Shadow of a Doubt » di Harrison Judd - **sc.:** Rodolfo Sonego, Augusto Caminito, Sergio Amidei, J.-P. Mocky, Alberto Sordi - **f.** (Technospes): Sergio D'Offizi - **scg.:** Carlo Leva - **c.:** Bruna Parmesan - **mo.:** Michel Lewin, Michel Cavaglione, Tatiana Casini - **m.:** Piero Piccioni - **so.:** Louis Hochet, Roberto Alberghini, Antonio Pantano - **int.:** Alberto Sordi (Antonio Berti), Philippe Noiret (Robert Maurisson), Roland Dubillard (il commissario Guérin), Gisèle Preville (la signora Maurisson), Sandra Dobrigna (Cathy), Paul Crauchet (il padre di Cathy), Madeleine Colin (Valentine),

Dany Bernard (il cacciatore), Gérard Hoffmann (il commissario aggiunto), Dominique Zardi (Moignard), Henri Attal (il guardacaccia), Jean Claude Remoleux (il contadino), Consuelo Ferrara (Hélène) - **dp.:** Heniri Baum, Teodor Agrimi - **p.:** Jacques Dorfman per Belstar Productions-M. Film, Parigi/P.A.C. Produzioni Atlas Consorziate, Roma - **op.:** Francia-Italia, 1978 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 108'.

Tender Loving Care (Intimità proibite) — **r., s., sc.:** Don Edmonds - **f.** (Colore): William B. Kaplan - **scg.:** Ellen Prince - **mo.:** Robert Freeman - **m.:** Steve Michaels - **so.:** Dick Pitstick, Bill Swenning - **int.:** Donna Desmond (Karen Jordan), Michael Asher (Ben Traynor), Leah Simon (Tracy Dean), Tony Victor (David Aaron), Anita iKng (Lynn Pierce), John Daniels (Jackie Carter), Laurence Cohen (Gino Calderone), C.D. Lafleur (Simpson), Tim Taylor (Reno), Roger Pancake (Dr. Beal), Ineda King, Carona Faoro, Kathy Hilton, Brad Peterson, Jeff Burton, Ellen Prince, Timothy Paola, Martin Miles, Dean Russo - **dp.:** Bethel G. Buckalew - **pe.:** David Holliday - **p.:** Don Edmonds per Mustang Film Company-Golden Star Productions - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** General - **dr.:** 95'.

Terrore dallo spazio profondo — v. **Invasion of the Body Snatchers**

Testimone, Il — v. **Témoin, Le**

Thief of Baghdad, The (Il ladro di Bagdad) — **r.:** Clive Donner - **asr.:** Ken Baker - **s., sc.:** A.J. Carothers - **ad.:** Andrew Birkin - **f.** (Eastmancolor): Denis Lewiston - **scg.:** Edward Marshall - **arr.:** Michael Seirton - **c.:** John Bloomfield - **t.:** Connie Reeve, Monique Archambault - **mo.:** Peter Tanner - **m., dm.:** John Cameron - **so.:** Michael Sale - **tappeto magico:** John Stears, Dick Hewitt - **es. pista:** Allan Bryce - **illusionista:** Kovari - **int.:** Roddy McDowall (Hasan), Peter Ustinov (il Califfo), Terence Stamp (Wazir Jaudur), Kabir Bedi (il principe Taj), Frank Finlay (Abu Bakar), Marina Vlady (Perizadah), Pavla Ustinov (la principessa Yasmine), Daniel Emilfork (il Genio), Ian Hoim (il guardiano), Ahmed El-Shenawi (Kanishka), Kenji Takaki (Lalitadtya), Neil McCarthy (l'aiutante di Jaudur), Vicent Wong (l'interprete), Leon Greene (la guardia di Jaudur, Bruce Montague (il capo della polizia), Raymond Llewellyn (l'aiutante di Bagdad), Arnold Diamond (il ministro), Geoffrey Cheshire (l'araldo), Gabor Vernon (il cortigiano), Kevork Malikyan (un popolano), Michael Chesdon (il venditore di carne), Ahmed Khail (il venditore di meloni), Yashar Adem, George Little - **dp.:** Stephen Lanning - **pe.:** Thomas M.C. Johnston - **p.:** Aida Young per Palm Film, Londra/Victorine Studios, Nizza - **o.:** Gran Bretagna-Francia, 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 102'.

Thirty Nine Steps, The (I 39 scalini) — **r.:** Don Sharp - **asr.:** Barry Langley, Michael Higgins, Roy Stevens - **s.:** basato sul romanzo omonimo di John Buchan - **sc.:** Michael Robson - **f.** (Eastmancolor): John Coquillion - **scg.:** Harry Pottle, Denise Exshaw - **c.:** Joyce Stoneman - **t.:** Tom Smith - **mo.:** Eric Boyd-Perkins - **m., dm.:** Ed Welch, eseguita da The Rank Concert Orchestra - **so.:** Peter Sutton - **coordinatore acrobazie:** Colin Skeaping - **int.:** Robert Powell (Richard Hannay), David Warner (Edmund Appleton), Eric Porter (ispetore Lomas), Karen Dotrice (Alexandra Mackenzie), John Mills (colonello Scudder), George Baker (Sir Walter Bullivant), Ronald Pickup (Bayliss), Donald Pickering (Marshall), Timothy West (Porton), Miles Anderson (David Hamilton), Andrew Keir (Lord Rohan), Robert Flemyng (il magistrato), William Squire (Harkness), Paul McDowell (McLean), David Collings (Tillotson), John Normington (Fletcher), John Welsh (Lord Belthane), Edward de Souza (Woodville), Tony Steedman (l'ammiraglio), Andrew Downie (Stewart), Donald Bisset (Renfrew), Derek Anders (Donald), Oliver Maquire (Martins), Joan Henley (Lady Nettleship), John Grieve (Forbes), Prentis Hancock (Perryman), Leo Dolan (il lattaio), James Garbutt (Miller), Artro Morris (lo scozzese), Robert Gillespie (Crombie), Raymond Young (la guida), Paul Jerricho (il poliziotto scozzese), Michael Bilton (il prete) - **dp.:** David Alexander - **pe.:** James Kenelm Clarke - **p.:** Greg Smith per Norfolk International - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 100'.

This Is America o **Jabberwalk** (Questa è l'America) — **r.:** Romano Vanderbes -

asr.: Patricia Baum - **s., sc.**: R. Vanderbes - **f.** (Colore): Steven Harris, Robert Campbell - **mo.**: Victor Zimet - **m., dm.**: Emanuel Vardi - **selezioni jazz**: Lenny Hambro Sextet - **ca.**: « America the Beatiful » di The Dictators, cantata da Dick Manitoba; « This Is America » di P. Baum, cantata da Juli Christman - **so.**: Jack Cooley, Magno Sound - **narratore**: Norman Rose - **p.**: R. Vanderbes per Pace Films - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Roxy Intern. - **dr.**: 95'.

Toma: Best of the Safecreckers (Uno sbirro dalla faccia d'angelo) — **r.**: Richard Bennett - **s.**: Edward Hume - **sc.**: Don Carlos Dunaway - **f.** (Colore): Vilis Lapenieks - **mo.**: Gene Palmer, Gloryette Clarke, John Dumas, **m.**: Mike Post, Pete Carpenter - **int.**: Tony Musante (David Toma), Susan Strasberg (Patty Toma), Simon Oakland (l'ispettore Spooner), William Daniels (Ralph Knell), Dave Toma (Bartender), James G. Richardson (Steve), John Lorner (Hight Watchman), Barry Cahill (Keefer), Michael Baseleon, Hilly Hicks - **p.**: Stephen Cannell per Universal City Studios - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 91'.

Travolto dagli affetti familiari — **r., s.**: Mauro Severino - **sc.**: M. Severino, Giuseppe D'Agata - **f.** (Telecolor): Giuseppe Berardini - **mo.**: Alberto Gallitti - **m.**: Gianni Ferrio - **int.**: Lando Buzzanca (Memé Di Costanzo), Andréa Ferreol (Isotta, la farmacista), Gloria Guida (Eliana), Nerina Montagnani (Nana, la nonna), Franca Dominici, Gianna Salvi, Mais Lago e il cane Piccolo - **p.**: Monica Venturini per Films International-Italian International Film - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 99'.

Tre donne immorali? — v. **Héroines du mal, Les**

39 scalini, I — v. **Thirty Nine Steps, The**

Tu accendi la mia vita — v. **You Light Up My Life**

Turi e i paladini — **r.**: Angelo D'Alessandro - **asr.**: Beppe Cino - **s.**: A. D'Alessandro, Nanni De Stefani - **sc.**: A. D'Alessandro, N. De Stefani, Fortunato Pasqualino - **f.** (Panoramica, Colore): Eliseo Caponera - **mo.**: Carlo Reali - **m.**: Mario Pagano - **ca.**: « La ballata di Rinaldo » di Tony Cucchiara e M. Pagano cantata da Franco Catalano - **int.**: Riccardo Cucciolla (Don Saverio il "puparo"), Rocco Aloisi (Salvatore, detto Turi, a sei anni), Claudio Baturi (Turi a dodici anni), Rosalino Cellamare (Turi a diciannove anni), Kitty Arancio (Concettina a dodici anni), Mirella D'Angelo (Concettina a diciannove anni), Giuseppe Scarcella (Eusebio), Antonio Aloisi (il padre di Turi), Gilberto Idonea (Don Alfonso), Jessica Dublin (l'americana), Giovanni Sineri (il maresciallo dei carabinieri), Sara Micalizzi (suor Cecilia), Agostino Scuderi (il brigadiere dei carabinieri), Francesco Sineri (Don Carmelo), Mara Rosa Alí (la madre di Turi), Giovanni Cori (un mafioso), Nerina Chiarenza (una pittrice), Saro Scalia (il capo manovratore del teatro), Gaetano Pulvirenti (un manovratore del teatro), Salvatore Lo Giudice (un altro manovratore del teatro), e i Pupi di Emanuele Macrí di Acireale - **p.**: Istituto Luce - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **dr.**: 120'.

Ufo Robot contro gli invasori spaziali, Gli — **Mazinga versus Black General Grendaza Robe**

Ufo Robot Grendizerraid (Goldrake l'invincibile) — **r.**: Masayuki Akehi - **an.**: Hideki, Toshio Mori - **d.**: Enrico Bomba - **f.**: (Cinescope, Colore) - **p.**: Toei Animation - **o.**: Giappone, 1978 - **di.**: Italian Pictures-Martino - **dr.**: 94'.

Umanoide, L' — **r.**: George B. Lewis [Aldo Lado] — **r. 2ª unità**: Enzo Castellari [Enzo Girolami] - **asr.**: Nello Vanin, Walter Italici - **s.**: Adriano Bolzoni - **sc.**: A. Bolzoni, A. Lado - **f.** (Tecnospes): Silvano Ippoliti - **f. 2ª unità**: Gianni Bergamini, Angelo Lotti - **om.**: Enrico Sasso, Franco Bruni, Federico Del Zoppo, Ettore Corso - **arr.**: Alessandro Alberti - **sc., es.**: Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **es.**: Armando Valcauda - **c.**: Luca Sabatelli - **mo.**: Mario Morra - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Richard Kiel (Golob), Corinne Clery (Barbara Gibson), Leonard Mann (Nick), Barbara Bach (Lady Agatha), Arthur Kennedy (Kraspin), Ivan Rassimov (Graal), Marco Yeh (Tom-Tom), Massimo Serato (il Grande

Fratello), Attilio Duse, Vito Fornari, Giuseppe Quaglio - **p.**: Giorgio Venturini per Merope Film - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Titanus - **dr.**: 98'.

Uomo in ginocchio, Un — r., s.: Damiano Damiani - **sc.**: Nicola Badalucco, D. Damiani - **f.** (Tecnospes): Ennio Guarnieri - **scg.**: Umberto Turco - **c.**: Mario Goorsi - **mo.**: Ennio Meniconi - **m.**: Franco Mannino - **int.**: Giuliano Gemma (Nino Peralta), Eleonora Giorgi (Lucia Peralta), Michele Placido (Platamone), Ettore Manni (Don Vincenzo), Tano Cimarosa (Colicchia), Andrea Aureli, Luciano Catenacci, Fabrizio Jovine, Nazareno Eamperla, Giovanni Giancono, Giovanni Pazzafini, Francesca Mattia, Armando Zappi, Francesco Tranchina - **p.**: Mario Cecchi Gori per Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Cineriz - **dr.**: 109'.

Violette Nozière (Violette Nozière) — **r.**: Claude Chabrol - **o.**: Francia-Canada, 1977 - **di.**: Gaumont/Va.Le - **dr.**: 115'.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero » 1978, nn. 5/6, p. 135 e altri dati a p. 167.

Visitor, The Stridulum — **r.**: Giulio Paradisi - **s.**: G. Paradisi, Ovidio Assonitis - **sc.**: Lou Comici, Robert Mundy - **sv.**: Norman Wexler - **f.** (Technicolor, Tecnospes): Ennio Guarnieri - **scg.**: Franco Vanorio - **c.**: Bona Nasalli Rocco - **mo.**: Angelo Curi - **m.**: Franco Micalizzi - **int.**: Mel Ferrer (Dr. Walker, il capo della setta satanica), Glenn Ford (l'ispettore Durham), Paide Conner (Katy), Joanne Nail (Barbara Collins, la madre di Katy), Lance Henriksen (Raymond), John Huston (Jersey), Shelley Winters (la governante Jane), Sam Peckinpah, Franco Nero - **p.**: O. Assonitis per Swan American Film Corporation - **o.**: U.S.A., - Italia, 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 100'.

Vizio in bocca — v. **Razzia sur le plaisir**

You Light Up My Life (Tu accendi la mia vita) — **r.**: Joseph Brooks - **asr.**: Ed Morgan - **s.**: basato su materiali di Gerald Segal - **sc.**: J. Brooks - **f.** (Technicolor): Eric Saarinen -**scg.**: Tom Ramussen - **c.**: Nancy Chadwick, John Patton - **mo.**: Lynzee Klingman - **m.**: J. Brooks, eseguita dall'Orchestra Filarmonica di New York - **coordinatori m.**: David Nadian, Frank Capp - **ca.**: « California Daydreams », « Do You Have a Piano? », « Rollin' the Chords », « You Light Up My Life », « The Morning of My Life » di J. Brooks - **so.**: Art Names - **int.**: Didi Conn (Laurie Robinson), Joe Silver (Si Robinson), Michael Zaslow (Cris Nolan), Stephen Nathan (Ken Rothenberg), Melanie Mayron (Annie Gerrard), Jerry Keller (Conductor), Lisa Reeves (Carla Wright), John Gowans (Charley Nelson), Simmy Bow (il signor Granek), Bernice Nicholson (la signora Granek), Ed Morgan (il capo contabile), Joe Brooks (il direttore artistico dei programmi), Amy Letterman (Laurie, da bambina), Marty Zagon (signor Nissbaum), Martin Gish (Harold Nussbaum), Brian Byers (il cantante), Tom Gerrard (il testimone), Arnold Weiss, Terry Brannen, Barry Godwin, John Miller, Stephen Tice (gli uscieri), Ruth Manning (la signora Rothenberg), Sparky Watts (lo zio Fritz), Robin O'Hara (la zia Emma), Aurora Roland (Gail Gerrard), Thelma Pelish (Rachel), Eileen Dietz, Lindsey Jones, Kasey Ciszk, Greta Ronnegan, Lisa Nicholson, Rosemary Lovell, Judy Novgrad, Jeffrey Kramer, Frank Conn, Mary Kwan, Edward Steefe, Cynthia Szijeti, Ken Olfson, Richmond Shepard, John Millerberg, Nancy Chadwick, Matt Hyde, Jerry Barnes, Bob Manahan - **dp.**: Ed Morgan, Jack Cash - **p.**: J. Brooks per Mondial International Corporation - **pa.**: Nicholas Grippo, Edwin Morgan - **o.**: U.S.A., 1977 - **di.**: Variety - **dr.**: 91'.

Zerkalo (Lo specchio) — **r.**: Andrej Tarkovskij - **asr.**: L. Tarkovskaya, V. Karchenko, M. Chugunova - **s., sc.**: A. Tarkovskij, Aleksandr Mičarin - **f.** (Colore, Bianco e nero): Georgy Rerberg - **cm.**: A. Nikolaev, I. Štanko - **scg.**: Nikolai Dvigubsky - **arr.**: A. Merkunov - **c.**: N. Fomina - **t.**: V. Rudina - **mo.**: L. Feiginova - **m.**: Eduard Artemyev, Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolese, Henry Purcell - **so.**: Semyon Litvinov - **versi** di Arseny Tarkovskij: letti da Romolo Valli - **int.**: Margarita Terekhova (la madre di Alexei/Natalia), Philip Yankovsky (Ignat, a 5 anni), Ignat Daniltsev (Ignat, a 12 anni), Oleg Yankovsky (il padre), Nikolai Grinko (il capo reparto tipografia), Alla Dimidova (Lisa),

Yuri Nazarov (l'istruttore militare), Anatoli Solonitsin (lo sconosciuto), Innokenti Smoktunovsky (voce di Alexei, il narratore), L. Tarkovskaya (la madre di Alexei), Tamara Ogorodnikova, Y. Sventikov, T. Reshetniova, E. del Bosque, L. Correcher, A. Gutierres, D. Garcia, T. Pames, Teresa del Bosque - **dp.:** Y. Kushnerev - **p.:** E. Waisberg per Mosfilm Unit 4 - **o.:** U.R.S.S., 1974 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 105'.

V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 115.

ABBREVIAZIONI

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **s.v.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).

Leonard Young - **ca.:** « Givin' It Plenty » di Simon Bell, eseguita dall'autore - **so.:** Tony Jackson - **int.:** Nicky Henson (Charles Bind), Richard Tood (Arthur Loveday), Aimi Macdonald (Anna Hudson), Geoffrey Keen (Rockwell), Dudley Sutton (leader del Krash), Sue Lloyd (suor Jane), Jon Pertwee (Rev. Walter Braithwaite), Milton Reid (Eye Patch), Fiona Curzon (la ragazza nel bar), Jenny Till (la ragazza vampiro), Katya Wyeth (signora Martin), Oliver MacGrevy (Simms), le gemelle Baker (Paula e Chrissie Williams), Roberta Gibbs, Elizabeth Tyrrell, Allen Ambridge, Dave Carter - **dp.:** Stuart Blacks - **p.:** Elizabeth Gray per Lindsay Shonteff Films - **pa.:** Lewis Force - **o.:** Gran Bretagna, 1977 - **di.:** General - **dr.:** 85'.

Obiettivo Brass — v. **Brass Target**

Osceno desiderio, L' - Le pene nel ventre (già **La Profezia**) — **r.:** Jeremy Scott [Giulio Petroni] - **s., sc.:** G. Petroni, Pietro Regnoli - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Fausto Rossi, Leopoldo Villa sr. - **mo.:** Marcella Benvenuti - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Marisa Mell (Amanda), Lou Castel (il prete, Peter Clark), Chris Avram (Andrea), Laura Trotter (Rachele), Xavier Escrivà, Victor Israel, Jack Taylor, Paola Majolini - **p.:** Compagnia Cineiniziative-Altamira - **o.:** Italia-Spagna, 1978 - **di.:** Star - **dr.:** 90'.

Outlaw Blues (All'ultimo secondo) — **r.:** Richard T. Heffron - **asr.:** Dennis Jones, Steve Lim - **s., sc.:** B.W.L. Norton - **f.** (Technicolor): Jules Brenner - **f. 2a unità:** Jim Etheridge - **scg.:** Jack Marty - **c.:** Rosanna Norton - **mo.:** Danford B. Greene, Scott Conrad - **m.:** Charles Bernstein - **ca.:** « Outlaw Blues » di John Oates; « Jailbirds Can't Fly » di Harlan Sanders, R.C. O'Leary; « Whisper in a Velvet Night » di Lee Clayton; « I Dream of Highways », « Beyond These Walls », « Water for My Horses » di Hoyt Axton, cantate da Peter Fonda - **so.:** Michael Evje - **coordinatore acrobazie:** Carey Loftin - **piloti:** Gary Davis, Donna Garret, Hubie Kerns jr., Eddie Mulder, Bobby Sargent - **int.:** Peter Fonda (Bobby Ogden), Susan Saint James (Tina Waters), John Crawford (Buzz Cavanaugh), James Callahan (Garland Dupree), Michael Lerner (Hatch), Steve Fromholz (Elroy), Richard Lockmiller (il guardiano), Matt Clark (Billy Bob), Jan Rita Cobler (Cathy Moss), Gene Rader (Leon Warback), Curtis Harris (Big Guy), Jerry Greene (il disc jockey), Dave Helfert, Jeffrey Friedman, James N. Harrel - **dp.:** Dennis Jones - **pe.:** Fred Weintraub - **p.:** Steve Tisch per Warner Bros-Fred Weintraub-Paul Heller Production - **pa.:** Eva Monley - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Nova Cines-Indipendenti Regionali - **dr.:** 98'.

Paradise Alley (Taverna Paradiso) — **r.:** Sylvester Stallone - **asr.:** Cliff Coleman, Mark R. Schilz - **s., sc.:** S. Stallone - **f.** (Technicolor): Laszlo Kovacs - **scg.:** John W. Corso, Deborah Beaudet - **arr.:** Jerry Adams - **c.:** Sandra Berke, Lambert Marks - **cor. lotta:** Terry Funk - **t.:** Michael Westmore - **mo.:** Eve Newman - **m.:** Bill Conti - **ca.:** « Too Close to Paradise » di B. Conti, Carole Bayer Sager, Bruce Roberts, eseguita da S. Stallone - **so.:** Charles Wilborn - **acrobati:** Buddy Joe Hooker, Jim Nickerson, Dar Robinson, Bud Walls, Dave Zellitti - **int.:** S. Stallone (Cosmo Carboni), Leo Canalito (Victor "Kid Salami" Carboni), Armand Assante (Lenny Carboni), Frank McRae ("Big Glory"), Anne Archer (Annie O'Sherlock), Kevin Conway ("Stitch" Mahon), Terry Funk ("Franky"), Joyce Ingalls ("Bunchie"), Joe Spinell ("Burp"), Aimée Eccles (Susan Chow), Tom Waits ("Mumbles"), Chick Casey (il portiere), James T. Casino (il barista di "Paradiso Alley"), Max Leavitt (signor. Gaimbelli), Paul Mace ("Rat"), Polli Magaro (la signora grassa), Pamela Miller (Vonny), Stuart K. Robinson (Sammy), Ray Sharkey ("Legs"), Fredi O. Gordon, Lydia Goya, Michael Jeffers, Max Leavitt, Paul Mace, Polli Magaro, Pamela Miller, John Monks Jr., Leo Nanas, Frank Pesce, Stuart K. Robinson, Ray Sharkey, Maria Smith-Caffey, Patricia Spann, Frank Stallone Jr., Jeff Wald, John Ayers, Rolland Bastien, Ted Di Biase, Vincent Albert Di Stefano, Dory Frank Jr., Don Leo Jonathan, Don Kernodle, Gene Kiniski, Larry Lane, Randy Morse, Dick Murdoch, Reg Parks, Alex Perez, Rock Riddle, Bob Roop, Douglas Ryan, Don Slatton, Ervin Smith, Dennis Stamp, Johnny Starr, ay Stevens, Tonga Yociato, Jay York, Johnny Zenda - **dp.:** Michael S. Glick - **pe.:** Edward Presman - **p.:** John F. Roach, Ronald A. Suppa per Force

Ten-Moonblood film - **pa.:** Arthur Chobanan - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 120'.

Pénélope folle de son corps (Fammi male e coprimi di violenza) — **r.:** Martial Berthot - **s, sc.:** Alain Magrou - **f.** (Colore): Pierre Meldener - **mo.:** Sophie Tatischeff - **m.:** François De Roubaix - **int.:** Jeannine Reynald, Nyl Clottu, Cathy Reghin, Philippe Gasté, Jacques Insermini, Georges Guerfi, René Bernan - **p.:** A. Magrou - **o.:** Francia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Piccole labbra/Historia de Eva — r.: Mimmo [Domenico] Cattarinich - **s.:** basato su un'idea di M. Cattarinich, elaobrata da Daniele Sanchez - **sc.:** D. Sanchez, M. Cattarinich - **f.** (Eastmancolor): Sandro Mancori - **mo.:** Raphael De La Queva - **m.:** Stelvio Cirpiani - **int.:** Pierre Clémenti (Paul), Katya Berger (Eva), Ugo Bologna (Franz), Barbara Rey (Christa), Maria Monti (Anna), Michele Soavi (il saltimbanco), Raf Baldassarre, Paul Müller - **p.:** Alba Cinematografica, Roma/ Estela Films, Madrid - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Unifilm-Stefano - **dr.:** 86'.

Posto tranquillo, Un — v. **Safe Place, A**

Preparate i fazzoletti — v. **Préparez vos mouchoirs**

Préparez vos mouchoirs (Preparate i fazzoletti) — **r., s., sc.:** Bertrand Blier - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Jean Penzer - **scg.:** Eric Moulard - **mo.:** Claudine Merlin - **m.:** Georges Delerue - **so.:** Jean-Pierre Ruh - **int.:** Carole Laure (Solange), Gérard Depardieu (Raoul), Patrick Dewaere (Stéphane), Riton (Christian Beloeil), Michel Serrault (il vicino), Eleonore Hirt (la signora Beloeil), Jean Rougerie (il signor Beloeil), Sylvie Joly (la passante), Michel Beaune (il dottor Rue), Roger Riffard (il medico del porto), Liliana Rovere (Bernadette), André Thorent (il professore), Bertrand de Hauteford (un ufficiale), Philippe Brigaud, Gilberto Géniat, Alain David Gabison, Jean Perin, André Lacombe - **dp.:** Georges Valon - **p.:** Paul Claudon, Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine per Films Ariane-CAPAC, Parigi/Belga Films-SODEP, Bruxelles - **o.:** Francia-Belgio, 1977 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 110'.

Profezia, La — v. **Osceno desiderio**

Psicologia del sesso — v. **Psychologie des Orgasmus**

Psychologie des Orgasmus (Psicologia del sesso) — **r., s., sc.:** Hermann Schnell - **f.** (Colore): Jerzy Lipmann - **m.:** Ulrich Roever - **int.:** Luise Bergschmidt, Uta Bone, Evelyn Praeger, Dagobert Walter, Bernd Kummer - **p.:** Planet-Film - **o.:** Germania Occ., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 94'.

Questa è l'America — v. **This Is America**

Ragazzi di "Happy Days", I — v. **Sweater Girls**

Ragazzi venuti dal Brasile, I — v. **Boys from Brazil The**

Razzia sur le plaisir (Vizio in bocca) — **r.:** A.M. Frank [Jesus Franco Manera] - **f.:** (Colore) - **int.:** Alice Arno, Lina Norman, Monica Stevens, Roger Darton - **p.:** Eurocine - **o.:** Francia, 1978 - **di.:** General - **dr.:** 85'.

Rip-Off, The (Controrapina) — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s., sc.:** Simon O'Neil, Mark Princi, Paul Costello - **f.** (Vistavision, Technicolor): Sergio D'Offizi - **mo.:** Renato Sterbini - **m.:** Paolo Vasile - **int.:** Lee Van Cleef (Chris Gretchki), Karen Black (Clarissa), Edward Albert (Jaff), Lionel Stander (Sam Epstein), Angelo Infanti (il tenente Williamson), Robert Alda (il capitano Donati), Antonella Murgia (Jessica), Peter Carsten (Karl Van Stratten), D. Silverstein (la cassiera), S. Burch (Fred) - **p.:** Dritte Centana per G.M.B.H. - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** United Artists - **dr.:** 105'.

Ritorno di Palma d'Acciaio, Il — v. **Fist of Fury-Part II**

Rosso nel buio — v. **Blood Relatives**

Safe Place, A (Un posto tranquillo) — **r.:** Henry Jaglom - **asr.:** Steve Kesten - **s.:** basato sulle « Hassidic stories di Rabbi Nachman di Bratislava » - **sc.:**

H. Jaglom - **f.** (Technicolor): Dick Kratina - **c.**: Barbara Flood - **mo.**: Pieter Bergema - **m., ca.**: « As Time Goes By » di Herman Hupfeld, cantata da Dooley Wilson; « I'm Old Fashioned » di Jerome Kern, Johnny Mercer, cantata da Fred Astaire; « It's a Big, Wide Wonderful World » di John Rox, cantata da Buddy Clark; « Something to Remember You By » di Arthur Schwartz, Howard Dietz, cantata da Helen Forrest; « Vous qui passer sans me voir », « La Mer » di Charles Trenet, cantate dall'autore; « Passing By » di Edward Purcell, cantata da Buddy Clark; « Someone to Watch Over Me » di George Gershwin, Ira Gershwin, cantata da Dinah Shore; « Lavender Blue » di Eliot Daniel, Larry Morey ,cantata da Vera Lynn; « La vie en Rose » di R.S. Louiguy, cantata da Edith Piaf - **so.**: Fred Bosch - **es.**: Edit-Rite - **int.**: Tuesday Weld (Noah [Susan]), Jack Nicholson (Mitch), Orson Welles (l'incantatore), Philip Proctor (Fred), Gwen Welles (Bari), Dov Lawrence (Larry), Fanny Birkenmaier (la domestica), Rhonda Alfaro (la ragazzina), Sylvia Zapp (Susan a 5 anni), Richard Finochio, Barbara Flood, Roger Garrett, Jordan Hahn, Francesca Hilton, Julie Robinson, Jennifer Walker - **dp.**: Harold Schneider - **pe.**: Bert Schneider - **p.**: BBS Productions-Columbia - **o.**: U.S.A., 1971 - **di.**: Difilm-Star - **dr.**: 90'.

Sbirro dalla faccia d'angelo, Uno — v. **Toma: Best of Safecreckers**

Schulmädchen-Report, 3. Teil - Was Eltern nicht mal ahnen (Comportamento sessuale delle studentesse) — **r.**: Ernst Hofbauer, Walter Boos - **s.**: basato sul romanzo di Günther Hunold - **sc.**: Günther Heller - **f.** (Eastmancolor): Klaus Werner - **mo.**: Herbert Taschner - **m.**: Siegfried Franz - **int.**: Friedrich von Thun, Michael Schreiner, Werner Abrolat, Gunther Möhner, Uli Steigberg, Josef Moosholzer, Ilse Schuman, Fiona Hartmud, Karin Muller - **p.**: Wolf C. Hartwig per Rapid Film - **o.**: Germania Occ., 1972 - **di.**: Indipendenti Regionali - **dr.**: 86'.

Segreto di Agatha Christie, Il — v. **Agatha**

Sono il n. 1 del servizio segreto — v. **No. 1 of the Secret Service**

Specchio, Lo — v. **Zerkalo**

Squadra antigangsters — r.: Bruno Corbucci - **s., sc.**: B. Corbucci, Mario Amendola - **f.** (Telecolor): Giovanni Ciarlo - **scg.**: Claudio Cinini - **c.**: Alessandra Cardini - **mo.**: Daniele Alabiso - **m.**: I Goblin - **int.**: Tomas Milian (il maresciallo Nico Giraldi), Enzo Cannavale (Salvatore Esposito), Asha Puthli (Fiona), Margherita Fumero, Gianni Musy, Leo Gavero, Andrea Aureli, Lewis Cinelli, Angelo Ragusa, Bonadonna Giovanni, Giuliano Sestili, Tomaso Milian jr., Ombretta De Carlo, Salvatore Vaccaro - **p.**: Galliano Juso per Cinemaster - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Titanus - **dr.**: 90'.

Stridulum — v. **Visitor, The**

Sweater Girls (I ragazzi di "Happy Days" - Le ragazze pullover) — **r.**: Don Jones - **s., sc.**: D. Jones, Neva Friedenn - **f.** (Colore): Ken Gibb - **mo.**: Duane Hartzell - **m.**: Richard Hieronymus - **int.**: Harry Moses (Peter), Meegan King (Kenny), Skip Lowell (Jim), Noelle North, Kate Sarchet, Carol Anne Seflinger, Michael Goodrow, Stephen Liss, Julie Pearson, William Kux, Tamara Barkle, Jack O'Leary - **p.**: Frank Rubin, Gary Gibbs per Mason International Productions di Hollywood - **o.**: U.S.A., 1975 - **di.**: General - **dr.**: 92'.

Taverna Paradiso — v. **Paradise Alley**

Témoin, Le/Il testimone — r.: Jean-Pierre Mocky - **asr.**: Fernand Marzelle, François Pecnard - **s.**: basato sul romanzo « Shadow of a Doubt » di Harrison Judd - **sc.**: Rodolfo Sonego, Augusto Caminito, Sergio Amidei, J.-P. Mocky, Alberto Sordi - **f.** (Technospes): Sergio D'Offizi - **scg.**: Carlo Leva - **c.**: Bruna Parmesan - **mo.**: Michel Lewin, Michel Cavaglione, Tatiana Casini - **m.**: Piero Piccioni - **so.**: Louis Hochet, Roberto Alberghini, Antonio Pantano - **int.**: Alberto Sordi (Antonio Berti), Philippe Noiret (Robert Maurisson), Roland Dubillard (il commissario Guérin), Gisèle Preville (la signora Maurisson), Sandra Dobrigna (Cathy), Paul Crauchet (il padre di Cathy), Madeleine Colin (Valentine),

Dany Bernard (il cacciatore), Gérard Hoffmann (il commissario aggiunto), Dominique Zardi (Moignard), Henri Attal (il guardacaccia), Jean Claude Remoleux (il contadino), Consuelo Ferrara (Hélène) - **dp.:** Heniri Baum, Teodor Agrimi - **p.:** Jacques Dorfman per Belstar Productions-M. Film, Parigi/P.A.C. Produzioni Atlas Consorziate, Roma - **op.:** Francia-Italia, 1978 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 108'.

Tender Loving Care (Intimità proibite) — **r., s., sc.:** Don Edmonds - **f.** (Colore): William B. Kaplan - **scg.:** Ellen Prince - **mo.:** Robert Freeman - **m.:** Steve Michaels - **so.:** Dick Pitstick, Bill Swenning - **int.:** Donna Desmond (Karen Jordan), Michael Asher (Ben Traynor), Leah Simon (Tracy Dean), Tony Victor (David Aaron), Anita iKng (Lynn Pierce), John Daniels (Jackie Carter), Laurence Cohen (Gino Calderone), C.D. Lafleur (Simpson), Tim Taylor (Reno), Roger Pancake (Dr. Beal), Ineda King, Carona Faoro, Kathy Hilton, Brad Peterson, Jeff Burton, Ellen Prince, Timothy Paola, Martin Miles, Dean Russo - **dp.:** Bethel G. Buckalew - **pe.:** David Holliday - **p.:** Don Edmonds per Mustang Film Company-Golden Star Productions - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** General - **dr.:** 95'.

Terrore dallo spazio profondo — v. **Invasion of the Body Snatchers**

Testimone, Il — v. **Témoin, Le**

Thief of Baghdad, The (Il ladro di Bagdad) — **r.:** Clive Donner - **asr.:** Ken Baker - **s., sc.:** A.J. Carothers - **ad.:** Andrew Birkin - **f.** (Eastmancolor): Denis Lewiston - **scg.:** Edward Marshall - **arr.:** Michael Seirton - **c.:** John Bloomfield - **t.:** Connie Reeve, Monique Archambault - **mo.:** Peter Tanner - **m., dm.:** John Cameron - **so.:** Michael Sale - **tappeto magico:** John Stears, Dick Hewitt - **es. pista:** Allan Bryce - **illusionista:** Kovari - **int.:** Roddy McDowall (Hasan), Peter Ustinov (il Califfo), Terence Stamp (Wazir Jaudur), Kabir Bedi (il principe Taj), Frank Finlay (Abu Bakar), Marina Vlady (Perizadah), Pavla Ustinov (la principessa Yasmine), Daniel Emilfork (il Genio), Ian Hoim (il guardiano), Ahmed El-Shenawi (Kanishka), Kenji Takaki (Lalitadtya), Neil McCarthy (l'aiutante di Jaudur), Vicent Wong (l'interprete), Leon Greene (la guardia di Jaudur, Bruce Montague (il capo della polizia), Raymond Llewellyn (l'aiutante di Bagdad), Arnold Diamond (il ministro), Geoffrey Cheshire (l'araldo), Gabor Vernon (il cortigiano), Kevork Malikyan (un popolano), Michael Chesdon (il venditore di carne), Ahmed Khail (il venditore di meloni), Yashar Adem, George Little - **dp.:** Stephen Lanning - **pe.:** Thomas M.C. Johnston - **p.:** Aida Young per Palm Film, Londra/Victorine Studios, Nizza - **o.:** Gran Bretagna-Francia, 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 102'.

Thirty Nine Steps, The (I 39 scalini) — **r.:** Don Sharp - **asr.:** Barry Langley, Michael Higgins, Roy Stevens - **s.:** basato sul romanzo omonimo di John Buchan - **sc.:** Michael Robson - **f.** (Eastmancolor): John Coquillion - **scg.:** Harry Pottle, Denise Exshaw - **c.:** Joyce Stoneman - **t.:** Tom Smith - **mo.:** Eric Boyd-Perkins - **m., dm.:** Ed Welch, eseguita da The Rank Concert Orchestra - **so.:** Peter Sutton - **coordinatore acrobazie:** Colin Skeaping - **int.:** Robert Powell (Richard Hannay), David Warner (Edmund Appleton), Eric Porter (ispetore Lomas), Karen Dotrice (Alexandra Mackenzie), John Mills (colonello Scudder), George Baker (Sir Walter Bullivant), Ronald Pickup (Bayliss), Donald Pickering (Marshall), Timothy West (Porton), Miles Anderson (David Hamilton), Andrew Keir (Lord Rohan), Robert Flemyng (il magistrato), William Squire (Harkness), Paul McDowell (McLean), David Collings (Tillotson), John Normington (Fletcher), John Welsh (Lord Belthane), Edward de Souza (Woodville), Tony Steedman (l'ammiraglio), Andrew Downie (Stewart), Donald Bisset (Renfrew), Derek Anders (Donald), Oliver Maquire (Martins), Joan Henley (Lady Nettleship), John Grieve (Forbes), Prentis Hancock (Perryman), Leo Dolan (il lattaio), James Garbutt (Miller), Artro Morris (lo scozzese), Robert Gillespie (Crombie), Raymond Young (la guida), Paul Jerricho (il poliziotto scozzese), Michael Bilton (il prete) - **dp.:** David Alexander - **pe.:** James Kenelm Clarke - **p.:** Greg Smith per Norfolk International - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 100'.

This Is America o **Jabberwalk** (Questa è l'America) — **r.:** Romano Vanderbes -

asr.: Patricia Baum - **s., sc.**: R. Vanderbes - **f.** (Colore): Steven Harris, Robert Campbell - **mo.**: Victor Zimet - **m., dm.**: Emanuel Vardi - **selezioni jazz**: Lenny Hambro Sextet - **ca.**: « America the Beatiful » di The Dictators, cantata da Dick Manitoba; « This Is America » di P. Baum, cantata da Juli Christman - **so.**: Jack Cooley, Magno Sound - **narratore**: Norman Rose - **p.**: R. Vanderbes per Pace Films - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Roxy Intern. - **dr.**: 95'.

Toma: Best of the Safecreckers (Uno sbirro dalla faccia d'angelo) — **r.**: Richard Bennett - **s.**: Edward Hume - **sc.**: Don Carlos Dunaway - **f.** (Colore): Vilis Lapenieks - **mo.**: Gene Palmer, Gloryette Clarke, John Dumas, **m.**: Mike Post, Pete Carpenter - **int.**: Tony Musante (David Toma), Susan Strasberg (Patty Toma), Simon Oakland (l'ispettore Spooner), William Daniels (Ralph Knell), Dave Toma (Bartender), James G. Richardson (Steve), John Lorner (Hight Watchman), Barry Cahill (Keefer), Michael Baseleon, Hilly Hicks - **p.**: Stephen Cannell per Universal City Studios - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 91'.

Travolto dagli affetti familiari — r., s.: Mauro Severino - **sc.**: M. Severino, Giuseppe D'Agata - **f.** (Telecolor): Giuseppe Berardini - **mo.**: Alberto Gallitti - **m.**: Gianni Ferrio - **int.**: Lando Buzzanca (Memé Di Costanzo), Andréa Ferreol (Isotta, la farmacista), Gloria Guida (Eliana), Nerina Montagnani (Nana, la nonna), Franca Dominici, Gianna Salvi, Mais Lago e il cane Piccolo - **p.**: Monica Venturini per Films International-Italian International Film - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 99'.

Tre donne immorali? — v. **Héroïnes du mal, Les**

39 scalini, I — v. **Thirty Nine Steps, The**

Tu accendi la mia vita — v. **You Light Up My Life**

Turì e i paladini — r.: Angelo D'Alessandro - **asr.**: Beppe Cino - **s.**: A. D'Alessandro, Nanni De Stefani - **sc.**: A. D'Alessandro, N. De Stefani, Fortunato Pasqualino - **f.** (Panoramica, Colore): Eliseo Caponera - **mo.**: Carlo Reali - **m.**: Mario Pagano - **ca.**: « La ballata di Rinaldo » di Tony Cucchiara e M. Pagano cantata da Franco Catalano - **int.**: Riccardo Cucciolla (Don Saverio il "puparo"), Rocco Aloisi (Salvatore, detto Turi, a sei anni), Claudio Baturi (Turi a dodici anni), Rosalino Cellamare (Turi a diciannove anni), Kitty Arancio (Concettina a dodici anni), Mirella D'Angelo (Concettina a diciannove anni), Giuseppe Scarcella (Eusebio), Antonio Aloisi (il padre di Turi), Gilberto Idonea (Don Alfonso), Jessica Dublin (l'americana), Giovanni Sineri (il maresciallo dei carabinieri), Sara Micalizzi (suor Cecilia), Agostino Scuderi (il brigadiere dei carabinieri), Francesco Sineri (Don Carmelo), Mara Rosa Alí (la madre di Turi), Giovanni Cori (un mafioso), Nerina Chiarenza (una pittrice), Saro Scalia (il capo manovratore del teatro), Gaetano Pulvirenti (un manovratore del teatro), Salvatore Lo Giudice (un altro manovratore del teatro), e i Pupi di Emanuele Macrí di Acireale - **p.**: Istituto Luce - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **dr.**: 120'.

Ufo Robot contro gli invasori spaziali, Gli — **Mazinga versus Black General Grendaza Robe**

Ufo Robot Grendizerraid (Goldrake l'invincibile) — **r.**: Masayuki Akehi - **an.**: Hideki, Toshio Mori - **d.**: Enrico Bomba - **f.**: (Cinescope, Colore) - **p.**: Toei Animation - **o.**: Giappone, 1978 - **di.**: Italian Pictures-Martino - **dr.**: 94'.

Umanoide, L' — r.: George B. Lewis [Aldo Lado] — **r. 2ª unità:** Enzo Castellari [Enzo Girolami] - **asr.**: Nello Vanin, Walter Italici - **s.**: Adriano Bolzoni - **sc.**: A. Bolzoni, A. Lado - **f.** (Tecnospes): Silvano Ippoliti - **f. 2ª unità:** Gianni Bergamini, Angelo Lotti - **om.**: Enrico Sasso, Franco Bruni, Federico Del Zoppo, Ettore Corso - **arr.**: Alessandro Alberti - **sc., es.**: Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **es.**: Armando Valcauda - **c.**: Luca Sabatelli - **mo.**: Mario Morra - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Richard Kiel (Golob), Corinne Clery (Barbara Gibson), Leonard Mann (Nick), Barbara Bach (Lady Agatha), Arthur Kennedy (Kraspin), Ivan Rassimov (Graal), Marco Yeh (Tom-Tom), Massimo Serato (il Grande

Fratello), Attilio Duse, Vito Fornari, Giuseppe Quaglio - **p.:** Giorgio Venturini per Merope Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 98'.

Uomo in ginocchio, Un — r., s.: Damiano Damiani - **sc.:** Nicola Badalucco, D. Damiani - **f.** (Tecnospes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Umberto Turco - **c.:** Mario Goorsi - **mo.:** Ennio Meniconi - **m.:** Franco Mannino - **int.:** Giuliano Gemma (Nino Peralta), Eleonora Giorgi (Lucia Peralta), Michele Placido (Platamone), Ettore Manni (Don Vincenzo), Tano Cimarosa (Colicchia), Andrea Aureli, Luciano Catenacci, Fabrizio Jovine, Nazareno Eamperla, Giovanni Giancono, Giovanni Pazzafini, Francesca Mattia, Armando Zappi, Francesco Tranchina - **p.:** Mario Cecchi Gori per Rizzoli Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 109'.

Violette Nozière (Violette Nozière) — **r.:** Claude Chabrol - **o.:** Francia-Canada, 1977 - **di.:** Gaumont/Va.Le - **dr.:** 115'.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero » 1978, nn. 5/6, p. 135 e altri dati a p. 167.

Visitor, The Stridulum — r.: Giulio Paradisi - **s.:** G. Paradisi, Ovidio Assonitis - **sc.:** Lou Comici, Robert Mundy - **sv.:** Norman Wexler - **f.** (Technicolor, Tecnospes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Franco Vanorio - **c.:** Bona Nasalli Rocco - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Mel Ferrer (Dr. Walker, il capo della setta satanica), Glenn Ford (l'ispettore Durham), Paide Conner (Katy), Joanne Nail (Barbara Collins, la madre di Katy), Lance Henriksen (Raymond), John Huston (Jersey), Shelley Winters (la governante Jane), Sam Peckinpah, Franco Nero - **p.:** O. Assonitis per Swan American Film Corporation - **o.:** U.S.A., - Italia, 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 100'.

Vizio in bocca — v. **Razzia sur le plaisir**

You Light Up My Life (Tu accendi la mia vita) — **r.:** Joseph Brooks - **asr.:** Ed Morgan - **s.:** basato su materiali di Gerald Segal - **sc.:** J. Brooks - **f.** (Technicolor): Eric Saarinen -**scg.:** Tom Ramussen - **c.:** Nancy Chadwick, John Patton - **mo.:** Lynzee Klingman - **m.:** J. Brooks, eseguita dall'Orchestra Filarmonica di New York - **coordinatori m.:** David Nadian, Frank Capp - **ca.:** « California Daydreams », « Do You Have a Piano? », « Rollin' the Chords », « You Light Up My Life », « The Morning of My Life » di J. Brooks - **so.:** Art Names - **int.:** Didi Conn (Laurie Robinson), Joe Silver (Si Robinson), Michael Zaslow (Cris Nolan), Stephen Nathan (Ken Rothenberg), Melanie Mayron (Annie Gerrard), Jerry Keller (Conductor), Lisa Reeves (Carla Wright), John Gowans (Charley Nelson), Simmy Bow (il signor Granek), Bernice Nicholson (la signora Granek), Ed Morgan (il capo contabile), Joe Brooks (il direttore artistico dei programmi), Amy Letterman (Laurie, da bambina), Marty Zagon (signor Nissbaum), Martin Gish (Harold Nussbaum), Brian Byers (il cantante), Tom Gerrard (il testimone), Arnold Weiss, Terry Brannen, Barry Godwin, John Miller, Stephen Tice (gli uscieri), Ruth Manning (la signora Rothenberg), Sparky Watts (lo zio Fritz), Robin O'Hara (la zia Emma), Aurora Roland (Gail Gerrard), Thelma Pelish (Rachel), Eileen Dietz, Lindsey Jones, Kasey Ciszk, Greta Ronnegan, Lisa Nicholson, Rosemary Lovell, Judy Novgrad, Jeffrey Kramer, Frank Conn, Mary Kwan, Edward Steefe, Cynthia Szijeti, Ken Olfson, Richmond Shepard, John Millerberg, Nancy Chadwick, Matt Hyde, Jerry Barnes, Bob Manahan - **dp.:** Ed Morgan, Jack Cash - **p.:** J. Brooks per Mondial International Corporation - **pa.:** Nicholas Grippo, Edwin Morgan - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Variety - **dr.:** 91'.

Zerkalo (Lo specchio) — **r.:** Andrej Tarkovskij - **asr.:** L. Tarkovskaya, V. Karchenko, M. Chugunova - **s., sc.:** A. Tarkovskij, Aleksandr Mičarin - **f.** (Colore, Bianco e nero): Georgy Rerberg - **cm.:** A. Nikolaev, I. Štanko - **scg.:** Nikolai Dvigubsky - **arr.:** A. Merkunov - **c.:** N. Fomina - **t.:** V. Rudina - **mo.:** L. Feiginova - **m.:** Eduard Artemyev, Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolese, Henry Purcell - **so.:** Semyon Litvinov - **versi** di Arseny Tarkovskij: letti da Romolo Valli - **int.:** Margarita Terekhova (la madre di Alexei/Natalia), Philip Yankovsky (Ignat, a 5 anni), Ignat Daniltsev (Ignat, a 12 anni), Oleg Yankovsky (il padre), Nikolai Grinko (il capo reparto tipografia), Alla Dimidova (Lisa),

Yuri Nazarov (l'istruttore militare), Anatoli Solonitsin (lo sconosciuto), Innoenti Smoktunovsky (voce di Alexei, il narratore), L. Tarkovskaya (la madre di Alexei), Tamara Ogorodnikova, Y. Sventikov, T. Reshetniova, E. del Bosque, L. Correcher, A. Gutierres, D. Garcia, T. Pames, Teresa del Bosque - **dp.:** Y. Kushnerev - **p.:** E. Waisberg per Mosfilm Unit 4 - **o.:** U.R.S.S., 1974 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 105'.

V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 115.

ABBREVIAZIONI

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **s.v.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).